عبد الواحد عـوزري

تجربة المسرح



تجربة المسرح

للمؤلف في دار توبقال

Le théâtre au Maroc Structures et tendances, 1997

المسرح في المغرب اتجاهات وبنيات، 1998

عبد الواحد عوزري

تجربة المسرح

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
الموقع : www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 2014

صورة الغلاف عمل الفنان
نيكي دي سان فال

الايداع القانوني رقم : 2013 MO 4037
ردمك : 7 ـ 65 ـ 511 ـ 9954 ـ 978
ردمد : 3733 ـ 2028

هذا الكتاب

كتبت هذه الأوراق في أزمنة ومناسبات مختلفة وأحياناً متداخلة، لذلك لا يمكن أن نقدمها اليوم إلا في تتابع تاريخي لكتابتها أو نشرها. من هذه الأوراق ما سبق نشره، على الخصوص، في جريدة «الاتحاد الاشتراكي» و«ليبراسيون»، أو في جرائد ومجلات أخرى داخل المغرب وخارجه، ومنها ما ينشر لأول مرة. حين جمعتها، وهي مبعثرة فوق مكتبي، لم يبد لي في البداية أن هناك شيئاً موحداً يمكن أن يجمع بين مواضيعها المختلفة. غير أن إعادة قراءتها أقنعتني بأن هناك خيطاً رابطاً بينها، وبأنه قد يكون من المفيد إعادة نشرها كرؤية تجمع بينها فكرة مشتركة تبرز كيف يمكن أن يكون لنا بالمغرب مسرح في مستوى طموحنا، أو مسرح من طموحنا.

سبق أن كتبت أن بداية المسرح المغربي كانت في بداية عشرينيات القرن الماضي. وأكدت، فيما بعد، أن المسرح بالمغرب أخذ طابعاً احترافياً مع بداية الاستقلال، لأخلص إلى أن المسرح عرف بداية وعيه وانطلاقته الحقيقية مع بداية السبعينيات ثم الثمانينيات.

ولكن بعد أن اشتغلت في إطار المسرح المغربي، وساهمت بدوري في محاولة بناء صرحه، اتضح لي بأنه كان بإمكان المسرح المغربي أن يكون ذا إشعاع أكبر. ومع ذلك لا يمكن لطموحنا في أن يكون لنا مسرح مغربي مكتمل المعالم أن يتوقف عند هذا الحد. أي أن يتلخص في بعض المحاولات الشابة مع بداية القرن الماضي المتمثلة في تقليد المسرح المصري، ولو كانت تهدف بالأساس ليكون المسرح وسيلة لمقاومة الاستعمار الغاشم للبلاد، أو أن يستمد روحه وصيرورته من تداريب موجهة للشباب من

طرف الحماية الفرنسية، وهي في ساعاتها الأخيرة قبل مغادرة المغرب مرغمة، أو في الهياكل الموروثة عن هذه الحماية فجر الاستقلال، أو حتى في المحاولات الجادة لمسرح الهواة للثورة على هذا الواقع المزري لمسرح رسمي بدون آفاق، واقتراح مسرح بديل طلائعي يُمارس بوعي وذكاء. إن هذه المحاولات رغم طابعها الجدي ووقعها التاريخي والتعليمي تظل في حدود مسرح الهواة الذي يبقى نشاطاً محدوداً رغم آفاقه الواسعة.

كان ينبغي لكي يكون لنا مسرح مغربي قائم الذات أن نتوفر على مسارح وطنية وبلدية وإقليمية تتوفر على برامج سنوية، وتكون المأوى الأساسي للإبداع المسرحي، ومدارس متخصصة في المسرح، وفرق مسرحية غير خاضعة بالضرورة لإرادة الدولة، وموسم مسرحي، وقوانين تنظم المسرح كمهنة وكذلك المهن والفنون المرتبطة به، وآليات لدعم الإنتاج والترويج المسرحيين...

هذه القضايا قد تبدو اليوم بديهية لا غبار عليها، ولا تتطلب كل هذا الجهد لتحقيقها وتطبيقها وجعلها هي التوجه الأساسي للمسرح المغربي وهي سماته الواضحة. ولكن قبل اليوم، كان كل مبدإ من هذه المبادئ يعتبر وحده معركة يجب التجند لها بكل القوة لمواجهة أعداء المسرح.

أعطي بعض الأمثلة على ذلك :

كنا فيما مضى، حين نطالب بمسرح وطني بالمفهوم المتعارف عليه دولياً، والمسطر فعلا في نص الظهير الملكي الشريف المؤسس للمسرح الوطني محمد الخامس (ظهير 22 فبراير 1973)، نواجه بالقول إن مسرح محمد الخامس ليس مسرحاً وطنياً عليه القيام بإشعاع وطني، بل إنه مجرد مسرح محلي للرباط ينشط الحي الذي يتواجد به. أكثر من هذا حذفت كلمة «الوطني» من كل منشورات المسرح تبريرا لهذا الزعم.

وحين كنا ننادي بمدرسة متخصصة لتعليم تقنيات وفنون المسرح، كان الجواب أن المسرح موهبة، ولا يكمن دراسته ولا تعلم قواعده، بل لا يمكن أن نطلب من الذي يريد دراسة المسرح ليجعل منه مهنة له أن يكون حاصلا على شهادة الباكالوريا فبالأحرى أن يحصل على الإجازة ويدعي أن بإمكانه، كما في كل الدراسات الأخرى، أن يتابع دراسته العليا للحصول على الدكتوراه. في نفس الإطار تم في سنة 1973 إغلاق القسم الوحيد للمسرح الذي كان يتوفر عليه المعهد الوطني للموسيقى والرقص والفن المسرحي بالرباط التابع لوزارة الثقافة، رغم أن هذا القسم مكن من

تخرج مواهب وطنية عديدة.

أما حين كنا نعتبر أن من واجب الدولة أن تدعم المسرح بكل أشكاله وتوجهاته، فكان الجواب دائماً أن الدولة لا يمكن أن تساعد، مالياً، مسرحاً يقترح نفسه كانتفاضة فنية على الدولة وسياستها. هنا لا بد من التأكيد بأن الدولة كانت دائما تساعد المسرح ماليا وبكرم كبير جداً، ولكن المسرح الذي تريده، والذي يمارس أساسا المدح السياسي (أقول أساسا لأننا قد نعثر دائماً على استثناءات لهذا الحكم العام).

هكذا كان وضعنا في المسرح، وكانت الأصوات هنا وهناك تنادي بوضع عادي يجعل المسرح في المغرب يعيش حياة طبيعية، ويبدع في حرية وبإمكانيات تمكنه من النمو والتطور كباقي الفنون والآداب والمهن الأخرى. وحدث يوماً أن استقبل المرحوم الحسن الثاني (يوم 28 مارس 1991) مجموعة من رجال المسرح بالقصر الملكي بالرباط ليصبح المسرح موضوع جلسة على أكبر مستوى من الدولة لتعود قضاياه من قضايا الساعة. فيما بعد ستتعاقب الأحداث، ويكثر الحديث مرة أخرى عن المسرح وعن تنفيذ التعليمات الملكية في هذا الشأن، لنصل إلى تحقيق جزء كبير من كل المطالب التي نادينا بها بحيث صار المسرح يعرف حيوية غير مسبوقة.

خلال حوالي أربعين سنة، عرف المسرح الوطني محمد الخامس نفس الإدارة بنفس التوجه المعاكس لتطور المسرح، وفي العشر سنوات الأخيرة عرفت هذه المؤسسة ثلاثة مديرين. في نفس السياق أصبح المعهد العالي للفن والمسرحي والتنشيط الثقافي حقيقة علمية وثقافية وفنية في البلاد، وأحد أهم المنابع لمسرح جديد : مسرح اليوم والغد. كما أن الدعم المسرحي، رغم كل المآخذ وكل الملاحظات، يظل أهم مكاسب المسرح المغربي خلال العقدين الأخيرين. دون الحديث عن كل المكاسب الأخرى من قبيل قانون الفنان والبطاقة المهنية إلى التغطية الصحية... مما يدفعنا اليوم إلى أن نتحدث عن المسرح الذي يمضي نحو تركيز هيكلته وممارسته بإتقان ووعي.

في الكثير من النصوص التي يتضمنها هذا الكتاب جزء من صدى المعارك التي خاضها المسرح المغربي لكي يستحق هذا الاسم. هو ليس كتاباً مطلبياً صرفاً ولذلك يتضمن بعض القضايا الأساسية عن المسرح كإبداع، وشهادات في حق بعض المبدعين باعتبارهم من أهم أركان المسرح المغربي.

يطيب لي في ختام هذا التقديم، مع أخذ مسافة مع الزمن، أن أعترف أن استعادة هذه الأوراق هي نوع من اكتشاف ذاتي وذات كل الذين رافقوني أو رافقتهم في هذه الرحلة الجميلة اللامنتهية.

الذات التي حلمت بالمسرح عشقاً واختياراً ومهنة.

مقاربات

مسرحُ بّيتر بْرُوك
بين تعايُش الأضداد وتمازُج الثقافات *

صدر عن منشورات المركز الوطني للأبحاث العلمية (C.N.R.S) بباريس لسنة 1985، ضمن سلسلة «مسارات الإبداع المسرحي» *Les voies de la création théâtrale*، المجلد الثالث عشر المخصص للمسرحي المخرج الإنجليزي بيتر بروك.

تدرس هذه السلسلة، التي تعنى بالمسرح كممارسة، أهم التجارب المسرحية التي تعرفها الحركة المسرحية في العالم مع التركيز بعض الشيء على التجارب الأوروبية، بينما المجلدات الأولى لهذه السلسلة كانت تصدر متنوعة تتناول محاور متعددة وأحيانا مختلفة، في حين نجد المجلدات الأخيرة، انطلاقا من المجلد السابع، تختص في محور واحد، لذا أتى المجلد الأخير متكاملا إلى حد ما، مع أنه لا يتوقف بالدرس والتحليل إلا عند المرحلة الباريسية لبيتر بروك.

ينقسم الكتاب إلى ستة أبواب متميزة

الباب الأول : دراسة عامة عن بيتر بروك، حياته وأعماله مع التركيز على المرحلة الأخيرة التي ميزت اختيارات هذا الأخير وطبعت منهجيته بطابع يمكن تسميته بتعايش الأضداد.

---

* نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 1 مارس 1986.

الباب الثاني : دراسة حول المنابع التي يرتوي منها بيتر بروك ونماذجه إذ يتجلى دور شكسبير في أعمال بيتر بروك، وفي صياغة العديد من تصوراته عن المسرح وقضاياه وتقنياته كما نعثر على تأثر بيتر بروك بمنابع التفكير الشرقي التقليدي.

الباب الثالث : تعامل بيتر بروك مع الأوبرا من خلال إخراجه لأوبرا «كارمن».

الباب الرابع : بيتر بروك في تعامله مع تشيخوف من خلال مسرحية «شجرة الكرز».

الباب الخامس : اللقاء بين المسرح عبر عمل مسرحي ناجح في تجربتي «مارا ساد» لبيتر فايس و«الملك لير» لشكسبير اللتين حولهما بيتر بروك إلى فيلمين سينمائيين.

الباب السادس : حوارات مع بيتر بروك وبعض مساعديه.

وإذا كان الكتاب عملا جماعيا تقاسم محاوره وأبوابه عدد من الباحثين تحت إشراف جورج باني. فذلك راجع لنوع من التقدير إزاء حذر بيتر بروك من الذاتيات الفردية، فالواحد منا لا يجد وحده الجواب. كما يقول بيتر بروك نفسه. لذا كان لابد من العمل الجماعي.

عمل الباحثون، قدر الإمكان، على أن يكون الكتاب نتاجا للمعرفة المباشرة للمسرح، ولمسرح بيتر بروك على الخصوص. إنتاجات بيتر بروك لم تكن أحداثا مسرحية فحسب، بل كانت كذلك أحداثا في الحياة. من ثمة فعوض الحديث عن تأثير المسرح في الحياة كان المسرح عند بيتر بروك وسيلة في الحياة كما نفكر عبر المسرح في الحياة. هذه العلاقة المباشرة بين المسرح والحياة هي إحدى الدعائم الأساسية للممارسة المسرحية عند بيتر بروك. مما جعل المؤلفين يقدمون الكتاب كمقاربة بين التاريخ والجماليات، بين الواقع والمتعة، بين الحدث الحاصل والمتعة المعيشة. على أن الكتاب يطرح مشكلا عميقا طالما شغل المبدعين والدارسين ألا وهو صعوبة الكتابة حول الممارسة المسرحية. كيف يمكن ترجمة إبداع مسرحي حي إلى كلمات وصور جامدة ؟ لذا يرى جورج باني أن ما يحول دون ضياع الإبداع المسرحي عملية مستحيلة كالترجمة. ولكن بقدر ما هي مستحيلة بقدر ما ينبغي محاولة القيام بها. فلا نتوقف عند عملية إبراز جماليات المبدع بل نقوم كذلك بصيانة الذاكرة.

إن استحالة الكتابة حول إبداع مسرحي تأتي كذلك من كون المسرح فنا هداما لنفسه كما يراه بيتر بروك. ويضيف أن المسرح يجمع كل مساء أناسا مختلفين

ويتحدث عبر تصرفات الممثلين. تبقى إذن الكتابة حول تجربة ما، يجيب بيتر بروك، محاولة بعيدة جدا عن الهدف. فالتجربة المسرحية لا توجد إلا في التجربة نفسها. فقد يُكون مجموع الدراسات عن المسرح، إن لم يرافقها الحذر الشديد، عالما موازيا لعالم المسرح الذي هو نفسه عالم مواز لعالم الحياة. ولأن المؤلفين لم يعيشوا التجربة التي يكتبون عنها، فلن يستطيعوا إلا الإشارة إليها. وتبقى أهمية الكتاب وقيمته رهينتين بنوعية الأسئلة التي من الممكن للقارئ أن يطرحها أو يلتمس جوابا عنها من خلال هذا الكتاب.

لا ينطلق الكتاب من مسلمات ثابتة بل من مجرد فرضيات مرتكزا على قولة بيتر بروك : «الآن أريد أن أعرف ما هو المسرح، ومعرفة ما هو المسرح هي معرفة ماذا يمكن أن يكون»، ليقدم لنا أول دراسة إجمالية لمسرح بيتر بروك منذ أن غادر المؤسسة الرسمية ووطنه الأصلي ليستقر بباريس من أجل خلق المركز الدولي للأبحاث المسرحية.

«معرفة ما هو المسرح هي معرفة ماذا يمكن أن يكون»، قولة توحي باليقين وتولد الشك في آن واحد. لذا يُطرح التساؤل كيف يمكن أن نكون على يقين وأن نشك بشكل متتال أو في آن واحد ؟ ذلك هو السؤال الذي يلازم كل سطور الكتاب. ثنائية الشك واليقين هذه لا تحرج بيتر بروك الذي يتحدث عن شيء يمكن أن نسميه «يقين الشك». من هنا جاءت هذه اللمحة القصيرة التي نقدم عن الكتاب وعن بيتر بروك كرحلة في عالم هذا الأخير، عالم الشك واليقين أو عالم تعايش الأضداد.

بيتر بروك قبل المرحلة الباريسية

ولأن مسيرة المبدع لن تكون إلا الوجه الآخر لمسار حياته، كان ضروريا أن ننطلق من نبذة ولو قصيرة عن حياة بيتر بروك. ازداد في 21 مارس سنة 1925 بإنجلترا من والدين من أصل روسي. درس باكسفورد حيث بدأ نشاطه المسرحي.

يؤكد بيتر بروك منذ بداية عمله المسرحي على ما يسميه بإستراتيجية رجل المسرح الذي لا يتصرف بمفرده. إذ عليه أن يبدع وينظم الإنتاج ويُكوّن. ثم يُنشط الجماعة. ففي تعريف عمله يكتسي فن التعامل بحكمة مع الأشخاص والأنظمة

أهمية حقيقية.

حين اقتحم بيتر بروك ميدان الإخراج لأول مرة دخل قاعة التدريب بملف كبير من الأوراق والرسوم حُددت عليها كل تحركات الممثلين وسطر فوقها إخراج المسرحية بشكل نهائي. غير أنه ما لبث أن فوجئ حين اكتشف أن الممثلين يتجاوزون في تحركاتهم ما خططه على الورق. إذاك قرر متابعة الممثلين في تحركاتهم بدل الالتزام بأوراقه الجامدة. فالتحق عندئذ بصنف المخرجين الذين يبدعون انطلاقا من العمل المباشر للممثلين وارتجالهم. وسيطور بيتر بروك هذه الفكرة فيما بعد ليعتبر أن الإخراج لا يمكن أن يأتي إلا تدريجيا بالاحتكاك بالممثلين، وبأن المخرج الذي يأتي إلى التدريب الأول وقد سجل كل التحركات يعد مسرحيا متحجرا. بل إن بيتر بروك يذهب إلى أبعد من ذلك عند تأكيده على أن مصمم الديكور الذي يستحق هذا الاسم يعتبر مشاريعه في حركة دائمة وفي تطور مستمر وفي علاقة بما يأتي به الممثل في كل مشهد كلما تبلور عمله.

معتمدا على مرجعية ثقافية أكيدة، قدم بيتر بروك في بداياته مسرحيات شكسبير وبرنار شو. لأن المرجعية الثقافية تخلق عالما مشتركا هو في أشد الحاجة إليه. مع أنه، فيما بعد، سيبحث عبر سفره إلى إفريقيا عن تواصل مسرحي دون الرجوع إلى أي سند ثقافي أدبي أو صوّري. المسافة الفاصلة بين الحدين هي المسافة التي سيقطعها بيتر بروك ليهتدي بها ومن خلالها إلى شيء آخر.

وإذا كان في الماضي قد ركز عمله على مسرحيات معاصرة (سارتر، أنوي، ميلر، روسان...) لكي يكون على صلة مباشرة بحقيقة عصره. نجده اليوم يتوقف عن هذه التجربة لينطلق في اتجاه معاكس ويدعو إلى خلق المسافة اللازمة للتحدث إلى المعاصرين إلينا لأن المسرحيات المعاصرة تلتصق كثيرا بالحاضر. وينبغي البحث عن ما يأتي من الماضي لمساءلة الحاضر.

ظل بيتر بروك لمدة طويلة يعمل بإيقاع سريع يراكم الإنتاجات والإبداعات وينتقل بين المسرح والسينما والتلفزة فالأوبرا ليعود إلى المسرح، متفاديا بشكل إرادي السقوط في فخ اختيار طريق واحد قبل تجريب كل السبل الممكنة. فكلمة «مسرح»، كما سيكتب، تحتوي على عدة معاني غير محددة بالشكل اللائق. ففي أكبر أجزاء المعمور ليس للمسرح مكانة محددة داخل المجتمع، ليس له هدف دقيق. لا يوجد لنفسه : فهذا المسرح يبحث عن الربح المادي، وهذا الآخر عن المجد، وهذا الآخر عن

الانفعال، وهذا الآخر عن الالتزام السياسي، وهذا الآخر يبحث أخيرا عن الترفيه. الشيء الذي يجعل المسرحي الحذر لا يتوقف عند اتجاه يعتنقه بل يحاول عبر التجريب أن يبدع طريقه ويحدد اتجاهه.

في خضم العمل بمسرحيات شكسبير، سنة 1955، يتساءل بيتر بروك تساؤلا جوهريا عن علاقة مسرحيات شكسبير بقاعة المسرح الإليزبيتي. فيهتدي إلى أن هذا المسرح كان يعمل وفق قاعدة تقريب الممثلين من الجمهور تقريبا يجعل الخشبة تلتصق بالجمهور. هذه القاعدة هي أساس المسرح الشكسبيري. فكان بذلك من الأوائل الذين طرحوا إحدى أهم الإشكاليات التي يعرفها المسرح المعاصر حول كيف ينبغي أن تكون قاعة المسرح وعلى أي أساس ينبغي بناؤها وتصميم هندستها.

وحين قدم بباريس، سنة 1960، مسرحية «الشرفة» لجون جونيه بممثلين من أصول مختلفة كان بذلك يدشن لتجربة ستتعمق لتصبح اتجاها عنده يبنى على أساسها المركز الدولي للأبحاث المسرحية الذي سيشكل فيها بعد بممثلين مختلفي الجنسيات.

في سنة 1962 نودي عليه للعمل ضمن الفرقة الوطنية الرسمية لانجلترا (الفرقة الملكية لشكسبير). قبل الدعوة شريطة أن يسمح له بفتح مختبر للبحث والتجريب داخل الفرقة دون إلزامية تقديم عروض كنتاج لهذا التجريب. فاشتغل داخل المؤسسة الرسمية مع الاحتفاظ لنفسه بفضاء مستقل ومنغلق لأن التجريب، حتى تلك الفترة، كان يتم داخل العروض لدرجة أن كل عرض أصبح مناسبة للبحث من خلال الأهداف المرسومة مسبقا ولكن ذلك من خلال حاجيات العرض نفسه. لذا آن للتجريب أن يستقل عن العرض ليركز أساسا على قضايا تشغل بيتر بروك كثيرا كقضايا اللغة المسرحية أو قضايا تعريف المسرح.

على عكس الكثير من الجماعات المسرحية التي كانت تشتغل في نفس الأثناء في اتجاهات متقاربة على الأقل من حيث الشغف بالبحث والتجريب، والتي اختارت الهروب من المؤسسة والاتجاه للمختبر كطريق وحيد مثل «المسرح الحي» Living théâtre بأمريكا أو مسرح جيرزي كروتوفسكي ببولونيا، نلاحظ أن بيتر بروك يختار المزج بين الاتجاهين : المؤسسة الرسمية والمختبر. فنحن، يقول بيتر بروك، لا نستطيع الهروب من المؤسسة ولا الدعوة إلى تفتيتها، ما يمكن القيام به هو تنظيم حركة المقاومة الداخلية والعصيان المنظم من الداخل. بعد سنوات من العمل في

إطار المؤسسة سيغادرها ليخلق كيانا مسرحيا مستقلا بباريس، معترفا بأن المؤسسة كالأوبرا تقاوم ولمحاربتها فعلا يجب مغادرتها.

ولعل البداية الحقيقية لما سيسمى جماليات بيتر بروك كانت مع إخراجه لمسرحية «الملك لير» لشكسبير حين اهتدى إلى شكل من المعاصرة في تعامله مع المسرحية التي كتبت منذ عدة قرون. حيث أصبحت آنية دون أن تلتصق بنا أوتصبح قريبة جدا منا. في هذا العمل اكتشف بيتر بروك لأول مرة قيمة الفضاء الفارغ (لا ننسى أن كتابه الأساسي معنون بـ «الفضاء الفارغ»). فلم يعتمد في المسرحية كديكور إلا على أوراق نحاسية كبيرة جدا تذكر بتلك الأوراق التي تستعمل في المسارح القديمة للإيهام بصوت الرعد. وإن كانت هذه المسرحية تعد حدثا بارزا في تاريخ المسرح العالمي فإن تأثير برتولد بريشت كان جليا في تعامل بيتر بروك مع هذا الفضاء الفارغ باستعمال بعض الأدوات بدون أصباغ أو تزيين، أدوات تحمل ألوانها الطبيعية إضافة إلى علامة الزمن (الخشب الطبيعي مثلا). سيعمق بيتر بروك هذا الاتجاه في تجربته، اتجاه حذف الديكور وحذف الزخرفة وحذف كل شيء. غير أن هذا الحذف الممنهج لم يأت انطلاقا من قرار نظري ولكنه جاء نتيجة التجريب والممارسة وخلاصة لعمل مخرج أصبح يتقن مهنته.

زاد نجاح المسرحية من شغف بيتر بروك بشكسبير وتعلقه به كقمة إبداعية. معلقا أن من البديهي أننا لن نستطيع أن نوجد بعصا سحرية شكسبيرا ثانيا. ولكن كلما أدركنا أسس قوة المسرح الشكسبيري كلما أعددنا الطريق. مثلا نعرف الآن بان غياب الديكور في المسرح الإليزبيتي هو الذي كان يعطيه حرياته الكبيرة.

التعلق بشكسبير والتأثر ببرتولد بريشت لا ينفي الاهتداء بأنطونين أرطو، ولو أننا سنرى فيما بعد بأن أنطونين أرطو لم يكن في مسيرته التجريبية إلا نوعا من الالتواء القصدي، فمن جهة نجد بيتر بروك يعمل في إطار النص ويعتبره الأساس، ومن جهة ثانية يعمل انطلاقا من جسد الممثل ويقر أنه المنطلق. مع التأكيد أن في المسرح ليست الكلمة في الأصل مجرد كلمة بل هي انعكاس لشيء آخر يجب اكتشافه. يمر على التوالي من العروض الجماهيرية إلى العروض الخاصة، من المؤسسة إلى المختبر، من النص إلى الارتجال، من اليقين إلى الشك. ولا يرى من علامة للحياة والحقيقة إلا في اصطدام الأضداد.

عند تقديمه لمسرحية بيتر فايس «مارا ساد» التي تعد كنوع من التأمل حول

الحمق والتاريخ. اعتقد المتتبعون، نظرا لأن هذه المسرحية أتت في مرحلة معينة من أبحاثه المختبرية، أن إخراجه كان عبارة عن خلاصة لتقنيات برتولد بريشت وأطروحات أنطونين أرطو. فرد بيتر بروك رافضا نعت عمله بالخلاصة لأن الأضداد ظلت في هذا العمل في وضعية المجابهة وليس هناك من خلاصة أو وفاق بل ثمة عملية لتعايش الأضداد. وظلت هذه التجربة، التي نقلها إلى فيلم سينمائي، متميزة في عمله لدرجة جعلته يعلن سنة 1970 بأن «مارا ساد» بالنسبة إليه عبارة عن مفترق طرق تربط ما قام به في الماضي بما يبحث عنه الآن.

وهو لا يخشى إعلان تأثره بصنائع فكرية وتجريبية متعددة ومتناقضة أحيانا، بل يؤكد أن حظنا الوحيد هو تفحص الطروحات المتناقضة لكل من أنطونين أرطو ومايرخولد وستنيسلافسكي وكروتوفسكي وبرتولد بريشت لمجابهتها مع ظروف الحياة التي نشتغل في إطارها.

وإذا كان قد ركز أحيانا عمله حول الاتجاهات التي حاول أنطونين أرطو نفسه اختراقها، فهو يعود دائما ليصحح الخطى معلنا بأننا عندما نكون بصدد أنطونين أرطو ينبغي، كما هو الأمر بالنسبة لجميع الأنبياء، أن نميز بين الرجل والتابعين له. ذلك أن أنطونين أرطو لم يصل قط إلى تحقيق مسرحه، فتطبيق نظرياته يعد خيانة له لأننا لن نستطيع أن نستغل إلا جزءا من فكره. إذا كان يسهل إيجاد قواعد لمجموعة من الممثلين وهبوا جسدهم وروحهم للمسرح، فإن ذلك يستحيل بالنسبة لمتفرجين مجهولين جمعهم الحظ داخل قاعة المسرح. ونحن نعلم أن قواعد أنطونين أرطو لا تخص الممثل لوحده بل تتجاوزه لتصل إلى المتفرج. فكيف لنا إذن أن نربي هذا المتفرج الذي نجد أنفسنا أمامه في قاعة المسرح دون أن نعرف عنه شيئا.

في سنة 1966 استطاع بيتر بروك أن يصل إلى تحديد اتجاه لبحثه وصياغة سؤال لهواجسه : «كيف يمكن لشيء جوهري أن يُنقل بواسطة محرك حي ؟ نعود دائما إلى نفس المعضلة». بحيث كانت حرب الفيتنام مناسبة بالنسبة إليه للقاء بين مسرح الوقائع الحية وممثلين أحياء عبر مسرحية «إس» (الولايات المتحدة ونحن U.S.)، إذ جعل المسرح حدثا يتحدث عن الحاضر في لحظة الحاضر.

بعد هذه التجربة سيقل إنتاج بيتر بروك ليصبح أعمق مع تحديد اتجاه عام لهذا التوجه بإعلانه أننا نعيش زمنا كل شيء فيه يتطور ولا يمكن للبحث فيه إلا أن يكون بحثا في الشكل. تحطيم الأشكال القديمة بتجريب أخرى جديدة. إيجاد

كلمات جديدة، علاقات جديدة، أماكن جديدة وبنيات جديدة. كل ذلك ينتمي إلى نفس المسلسل. وكل العروض التي تقدم ما هي إلا طلقات صوب هدف غير مرئي. ويضيف بيتر بروك أن من العبث الاعتقاد بإمكانية عرض، أو جماعة من الممثلين، أو أسلوب، أو منهجية للعمل أن يكشفوا لنا عما نبحث عنه. فالمسرح لا يمكن أن يتقدم في عالم يتحرك، يتعرج أو يتقهقر، إلا بشكل منحرف. ما يمكن معرفته هو أن المسرح في حاجة إلى ثورة مستمرة.

عاد بيتر بروك سنة 1970 إلى ستراتفورد بانجلترا لتقديم مسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف»، في نهاية العرض نزل الممثلون من الخشبة إلى القاعة لمصافحة الجمهور وكأنهم يودعونهم. وفعلا كان ذلك وداعا رمزيا ذا دلالة عميقة من بيتر بروك الذي سوف يغادر الوطن والمؤسسة الرسمية دون أن يبتعد عن المسرح. لن يعود بيتر بروك منذ ذلك التاريخ إلى أنجلترا إلا مرة واحدة سنة 1978 لتقديم مسرحية «أنطوان وكليوبترا لشكسبير» (هذا التأكيد ينطبق على تاريخ كتابة هذه السطور).

ويدلنا تفحص قائمة المسرحيات التي قدمها بيتر بروك خلال هذه المرحلة على المرتبة الأساسية التي يحتلها شكسبير. إذ يعتبره بيتر بروك نموذج الشكل الذي يتضمن في نفس الوقت برتولد بريشت وصامويل بيكيت ولكنه يتجاوزهما بشكل جعلنا في كل المسرح الذي أتى بعد برتولد بريشت، نحتاج إلى إيجاد الوسيلة للتطور قصد الوصول إلى شكسبير.

إلا أن المسرحيات التاريخية لشكسبير أو مسرحياته الشهيرة لم تلق اهتماما لدى بيتر بروك الذي ذهب يبحث عن أعماله غير المعروفة والأعمال المهمشة أو المتنازع حول قيمتها ليُخرج منها ما لم يجده غيره قصد إعادة خلقها من جديد.

وكما سبق الذكر فقد قدم مسرحيات لكتاب فرنسيين معاصرين أمثال سارتر وجونيه وأنوي، ولكنه، بعكس كبار مخرجي هذا القرن، لم يقدم ولو مسرحية واحدة من الريبرتوار الكلاسيكي الفرنسي (موليير، راسين، كورناي...) بل لم يتناول أي نص فرنسي كتب قبل الحرب العالمية الثانية. نفس التصرف نلاحظه إزاء تعامله مع المسرح الألماني. مما يجعلنا نخلص إلى أنه ينفر من النصوص التي تمثل ماضيا لا ينتمي إليه. فهو لا يبدع إلا انطلاقا من تراثه الثقافي الذي حدد رؤيته للمسرح. إلا أن النصوص التي أتت نتيجة التجربة المشتركة لأوروبا الحرب يتجاوب معها كثيرا ويمكنه أن يبدع من خلالها.

ورغم حديثه الدائم عن برتولد بريشت ونظرياته وتخصيصه له صفحات متعددة في كتابه «الفضاء الفارغ»، وكذا حديثه عن صامويل بيكيت ونصوصه وتأثره بهما، فإنه لم يقدم ولا مسرحية واحدة لأحدهما علما بأن تأثره ببرتولد بريشت المخرج كان كبيرا.

أما بخصوص المسرح الأمريكي فقد قدم بيتر بروك مسرحيات لأرتور ميلر ولتينيسي ويليامز مثلما تعامل مع تشيخوف الذي يعد المسرحي الوحيد، غير المعاصر الذي أخرج له.

المرحلة الباريسية لبيتر بروك

مع قراره بالاستقرار بباريس سنة 1968 أعلن بيتر بروك عن تيماته الكبرى : «يرتبط ما هو أخلاقي بما هو جمالي في عمل الممثل». قد تبدو المقولة لأول وهلة بديهية ولكن سنرى عند تتبعنا لرحلة بيتر بروك أن ما يطلبه من الممثل يتجاوز البديهي.

رفقة ميشلين روزان كون بيتر بروك بباريس المركز الدولي للأبحاث المسرحية. معلنا عن ميلاد مؤسسة لا مدرسة. فلا يتعلق الأمر بتدريس فن ولكن بالبحث الجماعي. رفض قبول الهواة في مركزه لأنه لا يعتقد في إمكانية القيام بأي شيء بأيادي فارغة. وفتح المجال لمحترفين لهم تكوين قريب منه أو اشتغلوا في اتجاهات موافقة لما يطمح إليه.

قصد معارضة التقسيمات التي يعرفها العالم ويعيشها المسرح، ولو معارضة رمزية، حث على أن يكون المركز دوليا ينتمي أعضاؤه لجنسيات وأصول عرقية مختلفة. مع ما لهذه العملية من مغزى سياسي وسط عاصمة تخصص، أحيانا، لضيوفها معاملة «استثنائية» بسبب لون بشرتهم.

وسوف نرى إلى أي حد حاول بيتر بروك، من خلال هذا المزج العرقي وسط مركزه، أن يظهر كيف يمكن للتفاهم أن يحصل بين أناس يبدون مختلفين. وكيف يمكن أن يتم هذا التفاهم بدون «خلاصات» وبدون «اتفاقات مغلوطة».

مرجعيته في هذا المزج هي الشارع نفسه. شارع المدن الأوروبية الكبرى، إذ يرى أن على أية فرقة تطمح لتكون مرآة العالم أن تكون من عناصر جد مختلفة. هكذا

ستتدخل الصبغة العالمية شيئا فشيئا لتكون فيها بعد مادة عروضه وهيكل مسرحه.

بتكوينه للمركز الدولي للأبحاث المسرحية كون بيتر بروك جماعة للبحث والتجريب. غير أن الجماعة هنا لا تعني مجموعة من الممثلين استأجروا لمشروع معين. ولا هي فرقة بالمعنى المتعارف عليه ولكنها جماعة بالمعنى الصحيح للكلمة يراها بيتر بروك كبداية لكل شيء. فالشخص الفرد لن يقدر على فعل أي شيء. ولا على سماع أي شيء. وحدها الجماعة المسيرة بجد تستطيع فعل كل شيء.

وعندما نعتقد أن بيتر بروك سينحرف إلى ما عرفته الجامعات الأمريكية التي ظلت سجينة تصور للحرية المطلقة في العمل والعلاقات سواء الفنية أو الحياتية. نجده على العكس من ذلك يقر بأن ثروة الجماعة تكمن في وجود قائد حقيقي لا تنصبه المؤسسة، ولكن يلتمس مشروعيته من اعتراف جميع الأعضاء.

وإذ يخشى كل أنواع الذاتيات الفردية يوظف الجماعة كحارس أمين ضدها، وكوسيلة لتواصل مسرحي مغاير، وكميدان للتجريب حيث لا سلطة إلا سلطة التطبيق والممارسة، معارضا بذلك كل أولوية لا مشروعة، في رأيه، للنظرية في المسرح. ولو أن تصرفا من هذا النوع يثير ضجة في فرنسا حيث ينطلق المخرجون من محددات نظرية، فهو لا يعبأ بذلك بل يطرح السؤال : كيف يمكن إيجاد نقط الانطلاق دون أن تكون نظرية ؟ فالنظرية لا تهمه إلا كمحطة نهائية.

في مختلف مسارح العالم يفتتح المسرحيون عملهم مع مجموعة من الممثلين يلتقون بهم لأول مرة بكلمات أو خطابات يحاول المخرج من خلالها أن يحدد إطار عمله، ويُعرف بمجمل تصوراته قصد تقريب الممثلين منه وتسهيل استئناسهم برفقته. ومرة أخرى يخالف بيتر بروك القاعدة العامة ليبدأ عمله مع جماعته مباشرة بتمارين صوتية وأخرى جسدية. أخذ بعضها عن تقاليد صينية قديمة. ويحكي أحد أعضاء الجماعة عن تمرين خاص بقصب طويل من أصل صيني شغل الجماعة كثيرا : يُكون الممثلون دائرة وكل منهم يمسك بيده جانبا من قصب موضوع على الأرض، ثم يحاول الجميع في حركة واحدة ولكن بطيئة جدا رفع الأقصاب عاليا وإعادتها إلى الأرض في صمت رهيب، ودونما حاجة إلى إعطاء أية إشارة.

يعلق بيتر بروك على عمل الجماعة في بدايتها بأن صبغتها الدولية ساعدت على العمل في اتجاه العمل الجسدي بدل النص المنطوق، فكان العمل جسديا ثم تطور إلى لغة خيالية بأصوات غريبة يطلقها الممثلون دون فهم معانيها، ولكن مع

استيعاب قوتها التعبيرية خلق بذلك بداية التواصل بين أفراد الجماعة. بواسطة هذه التقنية عمل بيتر بروك على إبعاد ما يفرق أعضاء الجماعة أي اللغة بالاعتماد على ما يجمعهم. فبالرجوع إلى منابع اللغة أي الأصوات يؤكد أنه يعود إلى منابع المعاني.

من هنا ستنطلق الجماعة عبر رحلة المعرفة والتعرف نحو المجهول، رحلة ستقودها إلى إيران ثم إفريقيا فأمريكا.

في إيران وسط القرى والمدن الصغيرة حاولت الجماعة أن تقدم عروضا مرتجلة وأن تتساءل : هل يمكن لممثلين من جنسيات مختلفة أن يذهبوا لقرية بعيدة ويجدوا لغة مسرحية مباشرة بدون مرجعية ثقافية وبدون معرفة لغة هذه القرية ؟ لم يكن هذا السؤال مجرد سؤال، ولكنه بداية أرضية للعمل والبحث بواسطة الأجساد والأقصاب. هنا، وسط إيران، عثر بيتر بروك على أدوات أخرى لتطوير عمله بإضافة علب وبساط إلى الأقصاب.

إثر عودة مؤقتة إلى باريس ظل بيتر بروك يعمل في إطار تجريبي بحثا عن جمهور لا مسرحي في المستشفيات والسجون والمدارس بهدف تجريب أسس تواصل مسرحي بعيدا عن الإطار المسرحي التقليدي.

في دسمبر 1972 ستسافر الجماعة إلى إفريقيا مرورا بالجزائر ونيجر ونيجيريا والدهومي ثم مالي. خلال ثلاثة أشهر انصرف بيتر بروك إلى مسرح خام (في كتابه الذي سبقت الإشارة إليه، هناك فصل عن هذا النوع من المسرح)، مسرح الشمس والرمال، مسرح الساحات العمومية.

لم يأخذ بيتر بروك وجماعته أية معدات مسرحية لهذه الرحلة باستثناء صندوق يحتوي على آلات موسيقية وآخر فيه ملابس بيضاء، وأربعة وعشرين قصبا وبساطا وعلبا من الورق المقوى من أشكال مختلفة. كل هذه المعدات تساعد الممثل على العمل وعلى إعطاء هذه المعدات معاني مختلفة.

يتحدث بيتر بروك، في كتابه، عن هذا النوع من المسرح الذي يقدم الأشياء في ظروف طارئة كأنك تعمل في ظروف اندلاع ثورة، ويمكن أن تستعمل كسلاح أي شيء تقع عليه اليد. فيما يتطلب الأسلوب وقتا طويلا لإيجاد صيغ ملائمة. فالمسرح الخام هو السهولة : إذا كان الجمهور قلقا يجب مخاطبة الفوضويين داخل القاعة أو ارتجال إثارة هزلية للحفاظ على وحدة الأسلوب داخل العرض. في رفاهية المسرح التقليدي كل شيء منسجم، في المسرح الخام نقرع على السطل لاستحضار المعركة،

ونستعمل الدقيق لإظهار شحوبة الوجه.

في إفريقيا سيتوقف بيتر بروك طويلا أمام الساحة العمومية ممر الجميع وملتقى الكل. لقاءا مؤقتا ولحظيا. فيتخيل المسرح كتلك الساحة العمومية. كمكان يجلب أناسا مختلفين زمن حدث معين. منذ هذه التجربة ظلت الساحة العمومية لا تفارق أعمال بيتر بروك المسرحية. نعثر عليها في كل إخراجاته. منطلقا من هذه الساحة يعلن بيتر بروك بأنه يمكن اتخاذ أي فضاء فارغ ونسميه خشبة. وأن يعبر أحد هذا الفضاء تحت أنظار شخص آخر كاف ليكون هناك حدث مسرحي.

وسط الأدغال الإفريقية يلتفت الممثلون سائلين بيتر بروك عن سبب هذا السفر البعيد. فيجيب متحدثا لهم عن قصة المجنون الذي ظل تائها بحثا عن ليلى. والذي حين يسأل هل تعتقد أنك ستجدها هنا ؟ يجيب : أبحث عنها في كل مكان على أمل أن أجدها في مكان ما. هكذا يعرف بيتر بروك سفره كبحث نحو شيء لم يحدد ملامحه بعد. نحو المجهول.

وحينما يستمر كبار المخرجين في استعمال أحدث التقنيات الضوئية والصوتية والآلية لإنجاح العرض المسرحي، يشتغل بيتر بروك بقصب وصناديق وبساط لأن وظيفة المسرح، كما يراها، ليست أن يتتبع التطور التكنولوجي للعصر ولكن أن يثبت معارضته ومقاومته له.

دائما في بحثه عن مزج الأضداد سافر بيتر بروك وجماعته، بعد إفريقيا، إلى الولايات المتحدة مغيرا مرة أخرى اتجاه بحثه ليعمل بتنسيق مع جماعات أخرى تبحث انطلاقا من محددات متقاربة بعض الشيء. هنا يلتقي بالمسرح البولوني جيرزي بكروتوفسكي وجماعته ليعيشا معا مرحلة تجريبية دامت أياما.

بهذه التجربة تنتهي مرحلة التكوين بالرحلة وعبر الرحلة ليعود إلى باريس. ويبدو جليا من خلال هذا السفر أن شخصية بيتر بروك ترفض رفضا قاطعا قبول حقيقة واحدة. فهو نفسه يصرح أنه لم يعتقد يوما في حقيقة واحدة. وأنه لم يخلق بمبادئ يدافع عنها ولكن فقط برغبة في العثور عليها.

بعد عودته إلى باريس، نقطة الانطلاق، يقرر إنهاء حالة انغلاق المركز على نفسه وعلى البحث والتجريب لينفتح على الجمهور الواسع فيختار شكسبير، مرة أخرى، لبدء العمل بمسرحية «تيمون أتينا».

لم يبق الآن المركز مركزا للبحث فقط، بل سيصبح الإبداع من مهامه. خلق

بيتر بروك، إلى جانب البنية الأولى، بنية إدارية أخرى : المركز الدولي للإبداع المسرحي. فظل المركزان يعملان معا. الإبداع بجانب البحث.

في باريس كان المركزان قد استقرا، بالصدفة، بمسرح قديم جدا يوجد شمال باريس وهو مسرح مبني على الطريقة الإيطالية، مسرح مهجور كان قد أحرق جزء منه إلا أن بيتر بروك وجد فيه ضالته واستقر به رافضا إجراء أي إصلاح، ماعدا وضع المقاعد للجمهور. وكانت آثار النار لاتزال ظاهرة على جدرانه. كان الجزء المخصص للجمهور لايزال مقسما إلى عدة طبقات يذكر بالمسرح الإيطالي، والخشبة هي أقرب ما تكون إلى مسرح إيطالي مهدم لم يبق فيه إلا الجدران بدون ستائر ولا إطار لتحديد الخشبة ولا خشبة أساسا، بمعنى بناء خشبي يرفع مكان التمثيل. ولا شيء آخر. جدران عارية وأرض حقيقية. أي أرض البناء. تمتد إلى أقدام المتفرجين لأنها نفس الأرض بدون ارتفاع ولا تهذيب. هذا هو الفضاء الفارغ الذي يطمح بيتر بروك إلى ملئه.

بعد عرضه لبعض المسرحيات في هذا المسرح طالب بيتر بروك أن تظل كل الأنوار مسلطة على كل أرجاء الخشبة. فيما بعد أضاء القاعة، أي الجزء المخصص للجمهور كذلك. حول هذا التجديد يقول في الماضي كان بوسع المسرح أن يبدأ كالسحر : سحر الحفل المقدس، أو سحر مقدمة الخشبة التي تسلط أضواءها. أما اليوم فيحصل العكس تماما. المسرح لم يعد مرغوبا فيه ولا أحد يثق في العاملين به. لذا لن نستطيع الاعتقاد اليوم بأن الجمهور يجتمع بورع، ويبقى علينا أن نجذب اهتمامه وندعه يعتقد فيما يرى. لذلك وجب علينا أن نثبت عدم وجود أي غش ونفتح أيدينا فارغة ونكشف أكمامنا. إذاك نستطيع أن نبدأ.

يفضل بيتر بروك العمل في هذا المسرح الذي يستطيع توظيفه كديكور وكبناء ويرفض بل يفر من المسارح الضخمة أو المسارح التي تحتوي على تقنيات متطورة، مع تقليص عدد المقاعد المخصصة للجمهور في مسرحه إلى ستمائة مقعد فقط. مع كل إنتاج جديد يغير بعض الشيء من المكان، دون أن يفقده طبيعته، فهذا المكان يوظف كجزء من ذاكرة المتفرجين، إلا أن الأرض، التي تدعم إلى جانب الجدران حقيقة المكان، تتغير غالبا بتغير المسرحيات فتغطى بمادة مرتبطة بأحداث المسرحية ومكانها (مثلا الرمال أو الأحجار)، وقد تغطى أحيانا ببساط يحدد إطار تحركات الممثلين.

ومع استحالة تغيير هيكل القاعة ظل المتفرجون يتوزعون على طبقاتها دون أن يكون ذلك مقصودا من بيتر بروك الذي يعتبر، مثل جون فيلار وبعكس برتولد بريشت، أن المسرح مكان لجمع الناس بدل إقرار التفرقة بينهم.

في هذا المسرح سيعرض بيتر بروك مجموعة من المسرحيات لشكسبير على الخصوص، قصد اللقاء بجمهور مسرحي وتقديم خلاصات سنوات التعلم، محتفظا لنفسه بعملية تنشيط أحياء نواحي باريس عبر لقاء مباشر بالناس الذي يكون أكثر حرية من العرض ومستلزماته.

إن انتهاء المعرفة لا يعني انتهاء التعلم، فالتمارين زاد يومي للممثلين لأن بيتر بروك يعتقد جازما بأن من الخطأ اعتقاد أن تمارين الممثل تتوقف عند المدرسة. فالممثل، ككل فنان، شبيه بحديقة لا يمكن أن نزيل منها، مرة واحدة، كل النباتات غير الصالحة التي تستمر في البروز. ومن الضروري أن نستمر في إزالتها.

خلال سنوات التجريب والبحث غادر الجماعة بعض الأفراد، والتحق بها آخرون دون أن يكون في هذه الحركة الداخلية ما يمس بطبيعة الجماعة أو يزيحها عن وظيفتها.

وإن كانت الحرية تقوي فعلا رغبة اللقاء من جديد، وتنسي إرادة العمل داخل الجماعة فإن بيتر بروك سيسترشد بهذا المبدأ ليقرر حل الجماعة مؤقتا سنة 1980، ويشتغل مع مجموعة أخرى من الممثلين لتقديم أوبرا «كارمن» وتحويلها إلى فيلم.

ثم تأتي مناسبة تقديم مسرحية «مهابهارتا» ليلتقي أفراد الجماعة من جديد. المسرحية التي عرضت آنذاك (ديسمبر 1985) بباريس بنجاح كبير، مأخوذة عن نص ملحمي غير مسرحي في الأصل، يحكي أسطورة هندية قديمة جدا تعود أحداثها إلى ملايين السنين. قدمت الجماعة عرضها الأول خلال صيف 1985 بمهرجان أفنيون طيلة ليلة كاملة نظرا لطول المسرحية (تسع ساعات). أما في باريس فقد ابتكر بيتر بروك طريقة لتقديمها في ثلاثة أجزاء خلال ثلاث أمسيات، يؤدي المتفرجون عن الأجزاء الثلاث مسبقا، ثم يحضرون لمدة ثلاث ليال متتالية لمتابعة المسرحية. من خلال هذه التجربة تمكن بيتر بروك أن يحقق، في نهاية الأمر، حلما عجز عن تحقيقه العديد من المخرجين ألا وهو مزج المسرح بالحياة والحياة بالمسرح، ليصبح المسرح جزءا من الحياة، وتغدو الحياة اليومية جزءا من المسرح. ففي هذه التجربة يستيقظ المتفرجون صباحا، يذهبون إلى عملهم أو شؤونهم وفي المساء يذهبون إلى المسرح. ثم

يعودون للنوم في بيوتهم، فيستيقظون للعمل. ثم يعودون للمسرح. ثم إلى البيت، فالعمل فالمسرح فالبيت. التجربة استمرت طويلا بحيث أبهرت الباحثين وحيرت المنظرين.

الممثل والجمهور هما دعائم الحدث المسرحي

إذا عدنا بعض الشيء إلى الوراء لمحاولة استخلاص أهم القضايا التي شغلت بيتر بروك وخصص لها جزء ا كبيرا من بحثه وتجربته، نجد نقطتين أساسيتين : الممثل كوسيلة للتواصل المسرحي، والجمهور الذي من دونه ليس هناك من مسرح.

رغم إلحاح بيتر بروك على الطابع الجامد للكلمات، فالعبارات تحاول أن توجز حقيقة منتهية بينما الحقيقة في المسرح دائمة التطور. في هذا الإطار يقر أن ثلاث كلمات تلخص ثلاثة عوامل إلزامية لكي تنزع الحياة في الحدث المسرحي : التمرين والعرض والحضور. فالفعل المسرحي يبتدئ بتمرين الممثلين أو تدريبهم. وهي عملية تتميز بالتكرار والإعادة المستمرة إلى أن يستقيم العرض. والعرض بدون حضور، حضور المتفرجين، لن يكون إلا تدريبا. بصدد الحضور يفضل بيتر بروك استعمال الكلمة الفرنسية assistance (أي حضور) ولو أنه يكتب بالإنجليزية، لأن العبارة الفرنسية تحتوي على معنيين في نفس الوقت : الحضور للمشاهدة والحضور للإنقاذ. هذا الحضور الإنقاذي هو الذي يعطي الحضور المسرحي.

يعترف بيتر بروك نفسه بأن ما يفرضه على الممثل من قواعد أمر صعب جدا، إن لم يكن مستحيلا. إذ عليه أن يكون صادقا ومتباعدا، وأن يلتزم بالشخصية التي يمثل وأن يبتعد عنها وألا يكون صادقا ولكن بصدق. كأن يكذب بكل صراحة. وهو هنا لا يتعارض مع مقولة ستنيسلافسكي كما قد يبدو، ما يعارضه هو عبارة هذا الأخير «بناء الشخصية» (للتذكير فعنوان كتاب كونستونتين ستنيسلافسكي في الموضوع : «بناء الشخصية»)، التي تقترب من صيغة الأمر وتضللنا. الشخصية المسرحية ليست شيئا قارا يمكن بناؤه كالحائط. كما أن التداريب لا تؤدي بالضرورة إلى العرض العمومي الأول. الدور في المسرح يبدع ولا يصنع. لأن الدور المصنوع يبدو بدون تغيير عن كل عرض مما يجعله يضعف شيئا فشيئا. ولكن الدور الذي أبدع ينبغي أن يبدع من جديد بدون توقف كي يظل كما هو، الشيء الذي يجعله يبدو مغايرا في كل مرة. يتدارك بيتر بروك هذه التأكيدات، كي لا تفهم معكوسة، جازما

أن مجهودات الإبداع المتواصل قد تتوقف، ولكي يستمر المبدع الفنان في وظيفته يلجأ إلى مستوى أقل من الأول وهو ما نسميه : التقنية.

ولكن كل هذا غير كاف، كما ليس كافيا أن يحس المؤلفون والمخرجون والممثلون بضرورة المسرح أو أهميته. وليس كافيا أن تنال عطف الجمهور. ينبغي أن نصل إلى ما هو أصعب. أي خلق تيهات تولد الجوع والعطش لدى الناس.

فمن الممكن للفنان، في كل الفنون الأخرى، أن ينطلق من مبدأ أنه يعمل لنفسه. بينما في المسرح لا يكتمل العمل، ولا يمكن أن نلقي عليه نظرة أخيرة كعمل منته إلا بحضور الجمهور. دون حضور الجمهور يظل العمل المسرحي مبتورا. لذا لا يوجد في العالم ممثل يتمنى، حتى في الحلم، أن يقدم عرضا مسرحيا لنفسه. هذا ما يفسر أن المؤلفين والمخرجين لا يعملون، إلا تقريبا، انطلاقا من ذوقهم، فلا تثبت لهم الحقائق المسرحية إلا عندما يقر بها المتفرجون. فحين يجلس المخرجون وسط الجمهور لإعادة مشاهدة أعمالهم كثيرا ما تتغير كليا نظرتهم لهذه الأعمال انطلاقا من نظرة المتفرجين إليها، وتجاوبهم معها أو استيائهم منها.

أهمية الجمهور، هذا المبدع الرابع، بعد المؤلف والمخرج والممثل، (القولة يلتمسها بيتر بروك من مايرخولد) تأتي كذلك من كونه، خاصة إذا تعلق الأمر بالجمهور الشعبي، موجودا ولكن لا يمكن القبض عليه. يذكرنا بيتر بروك في هذا الصدد بأن برتولد بريشت، حين كان يعمل في برلين الشرقية، كان مسرحه يمتلئ بمثقفي برلين الغربية !

الجمهور كعنصر مكون للحدث المسرحي يعني، بالإضافة لما سبق، أنه لا ينبغي أن نفرض عليه وجهة نظرنا بعنف، بل نقدم الأشياء كمجرد طروحات من الممكن أن يوجد نقيضها، وأن تثبت صحة عكسها. هذا الحذر هو ما يفسر لنا تصرف بيتر بروك الفنان و بيتر بروك الرجل الذي يخشى الحقيقة المفردة ولا يصدق اليقين غير الملفوف بالشك.

يورد جورج باني، لتوضيح هذا التصرف قصة حكيم سئل : ما هي الحياة ؟ فيجيب : الحياة نافورة. وحين يوجه له السؤال ثانية : ولماذا نافورة ؟ يرد : وإن شئت فهي ليست نافورة.

«معرفة ما هو المسرح هي معرفة ماذا يمكن أن يكون المسرح» فقط.

باريس، ديسمبر 1985.

«ديوان سيدي عبد الرّحمان المجذُوب»

للطيّب الصديقي، من المسرح إلى التلفزة *

قدمت التلفزة المغربية في شهر فبراير 1986 مسرحية المبدع الطيب الصديقي الشهيرة : «ديـوان سيدي عبد الرحمان المجذوب»، وهي تحكي حياة الشاعر الشعبي المغربي (سيدي عبد الرحمان المجذوب) الذي عاش خلال القرن السادس عشر الميلادي، عبر رباعياته المكتوبة بالعامية المغربية. وإذا كانت الصيغة الجديدة للمسرحية التي تتبعها المشاهدون المغاربة ليست نقلا لعرض مسرحي حضره الجمهور، فإنها مع ذلك محاولة إعادة عرض مسرحي ناجح، انطلاقا من تقنيات وشروط العمل التلفزي التي تختلف كليا عن تقنيات العمل المسرحي.

قدم الصديقي على خشبة المسرح البلدي بالدار البيضاء لأول مرة هذه المسرحية في مارس سنة 1967، ومرجع أهميتها اليوم أنها شكلت، تاريخيا، تحولا بارزا ومهما في أبحاث وإبداعات الطيب الصديقي، إذ بواسطتها كان يحاول خلال الستينات اختراق اتجاهات جديدة للارتباط بجمهور واسع، فبعد أن جرب نهاية الخمسينيات العمل المسرحي في إطار نقابة الاتحاد المغربي للشغل بخلق مسرح عمالي صرف، وبعد أن ترجم واقتبس منتخبات من المسرح العالمي من سوفوكليس إلى موليير إلى غوغول إلى غولدوني إلى المسرح العبثي («في انتظار مبروك» عن «في انتظار غودو» لصامويل بيكيت، «مومو بوخرصة» عن «أميديه» ليونسكو)... بعد كل هذه

* نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 1 مارس 1986.

التجارب، اهتدى الطيب الصديقي، وهو لا يعلم مسبقا ما ستكون عليه النتيجة، إلى شكل آخر كوسيلة للتواصل مع جمهور عريض.

من هنا كانت العودة إلى التراث وإلى الذاكرة الشعبية تفسر نجاح المسرحية كبحث مسرحي فتح آفاقا جديدة للمسرح العربي، وكعرض فني استقطب اهتمام وافتتان جمهور واسع جعل عروض المسرحية تفوق المائة، وتمثل المسرح المغربي في مختلف أرجاء العالم بنفس النجاح والإقبال، ومكن الصديقي من أن يهتدي فجأة إلى أن السبيل الصحيح لممارسة مسرحية تريد أن تكون صدى، ولو بشكل ما، لوجدان الأمة، لا يوجد في استنساخ روائع المسرح الأجنبي رغم ما يمكن أن تتوفر عليه من صبغة إنسانية من شأنها تحطيم الحدود بين الأوطان والمجتمعات.

مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» كانت بذلك منعطفا أساسيا، لا في إبداعات وأبحاث الصديقي فحسب، بل في كل إنتاجات المسرح المغربي بشكل خاص والمسرح العربي بشكل عام. حين يكتب اليوم عز الدين المدني عن «الحلاج»، ويشتغل عبد الكريم برشيد عن المسرح الذي يستقي أنفاسه من الوجدان الشعبي والتراث العربي يبدو لنا الأمر بسيطا وجليا؛ ولكن عندما اقتحم الصديقي، مع منتصف الستينات، هذه المغامرة التراثية كان ذلك التجريب شبيها بعملية إقحام المسرح في واد لا علاقة له به.

مرت عقود على هذه التجربة، وبفضلها أو ضدا عنها تطور المسرح العربي في اتجاهات ومشارب منها ما تجاوز تجربة الصديقي نفسها على مستوى الخطاب المسرحي ووظيفته، وإن ظل الصديقي يتفوق على مختلف المخرجين العرب في قدرته المبدعة على ابتكار وتوظيف أشكال مسرحية تمتاز بدقتها وغرابتها التي أصبحت، مع ذلك، مألوفة لدى جمهور المتتبعين لخطوات الصديقي الجريئة.

أما الصديقي فلم يعد ذلك المسرحي الشغوف بالتجريب وبالتقدم بخطى مترددة بين الشك وخشية المتلقي أو تحديه بحجب هذا التردد. الصديقي في هذا العمل يعمل كمحترف متأكد مما يقوم به، يوقع لمسات أطرتها التجربة الطويلة وأثبتتها الممارسة الشاقة. فقد كان في الماضي يقوم بأي شيء، أو يوهمنا بذلك، والواقع أن المسرح في نهاية المطاف قد يكون أي شيء شريطة أن نتمكن من مسرحته، ففي المسرح كل شيء مباح إذا اتخذ شكلا مسرحيا، أما هنا فالصديقي لا يذهب إلى أبعد من الأشكال التي سبق أن مسرحها ولقيت تجاوبا أو ووجهت بشدة، فهو لا يعود

إلى الوراء إلا قليلا، ولا يتقدم حين ينتبه إلى أنه يترك جميع المسرحيين العرب يلهثون وراءه.

مشكل الطيب الصديقي، بعد أن جرب وأبدع في فنون أخرى تبتعد أو تقترب من المسرح كالرسم أو السينما أو تنشيط مهرجانات الفلكلور المغربي، ليس هو إيجاد صيغة للإبداع المسرحي، و لا هو التوصل إلى طريقة لتوسيع دائرة جمهوره، فالصديقي لا يريد أن تكون له قاعة للمسرح خاصة به (يعلم الجميع أن هذه الإرادة قد تغيرت فيما بعد)، والدولة المغربية لا تفكر في أن تهبه هذا الشرف كما هو شأن المسرحيين من وزنه في مختلف أرجاء المعمور.

تواجه الطيب الصديقي مشكلة أخرى هي محاولة الحيلولة دون اندثار آثاره المسرحية، فالمسرح أي مسرح لا يعمر طويلا، لا يعيد نفسه ولا يتكرر، بل يحدث مرة واحدة وينتهي إلى الأبد كشكل حي ليصبح مجرد شذرات في ذاكرة جمهور غير معروف، ولكنها شذرات ذاتية تختلف من متفرج إلى آخر بعكس اللوحة الزيتية التي تبقى شاهدة على نفسها، أو التسجيل الموسيقي الذي يحتفظ بمتانته، أو الفيلم الذي يظل كما أبدع. كل مسرح وكل مسرحي لم يستطع أن يجد الجواب لهذه المعضلة ينتهي عمليا بمجرد انتهاء عرضه المسرحي. المسرحيون الذين تجاوزوا الزمن وعمروا طويلا إلى أن وصلنا مسرحهم لابد أنهم قد وجدوا صيغة ما، أو أن مسرحهم اعتمد على نص قوي بشكل جعل غياب العروض وشروطها لا ينفي هذا المسرح الذي ظلت النصوص تمثله وتضمن استمراريته.

أكيد أن هذا المشكل تغيرت صيغة طرحه اليوم بحكم انتشار الصحافة وتواجد التلفزة وتطور السينما أحيانا في خدمة الإبداع المسرحي، والصديقي لا تفوته هذه القضايا وهو يعلم أن الكتابات عن المسرح، وعلى الخصوص الكتابات الصحافية المرتجلة لا تستطيع أن تخلق شروط دوام العمل المسرحي بإبراز أسسه ومنطلقاته وقواعد جماليته، بل تلغيه بالتعليق السريع الذي يمكن أن ينطبق على أي عمل لأن لا مدلول له، كما يحتاط من التلفزة لأنها تشوه العمل المسرحي الذي لا يمكن أن تتضمنه في كل أبعاده. وقد جرب الصديقي العمل السينمائي وعانى من تعثراته التقنية في بلد لا يتوفر على بنيات كافية تمثل الحد الأدنى من وسائل الإبداع السينمائي الضرورية، كما واجه محنة التوزيع التي تظل تراجيديا السينما المغربية.

غير أن التلفزة المغربية حين أخذت تحاول نفض الغبار عن برامجها بإدخال

تعديلات كبيرة على أساليب عملها تحت إشراف طاقم من الخبراء الأجانب، وجد الصديقي، الذي ساهم إلى جانبهم في إعادة تحريك دواليب التلفزة (نتحدث هنا عن عملية «التلفزة تتحرك»)، في هذا التحرك مناسبة لصيانة أعماله من الضياع الذي يهددها، من هنا كان الشريط المقدم (انطلاقا من مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب») أقرب إلى عملية صيانة ذاكرة منه إلى عملية الإبداع المسرحي أو التلفزي الصرف.

إلا أن الذاكرة حين تلج الميدان المسرحي تصبح ذاكرة معقدة متشابكة الأبعاد ومتعددة الوجوه، فالعمل المسرحي هو قبل كل شيء عملية لقاء : لقاء بين مجموعة من المبدعين في ما بينهم، لقاء بين مجموعة من المبدعين وعمل ما، ثم لقاء بين المبدعين والجمهور عبر هذا العمل. هذه المستويات الثلاثة للقاء هي ما حاول الصديقي في بادىء الأمر استرجاعه ثم صيانته عبر مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب». فالصديقي، كما نعلم، بدأ نشاطه المسرحي في الخمسينات إلى جانب نخبة من الشباب كان ضمنهم أحمد الطيب العلج. عمل الرجلان جنبا إلى جنب مع بداية الاستقلال (1956) في الفرقة الوطنية الأولى «فرقة المسرح المغربي» ليفترقا بمغادرة الصديقي لهذه الفرقة، ويتطور كل منهما في اتجاه مغاير للآخر. لذا فالمساهمة الرمزية لأحمد الطيب العلج في المسرحية المتلفزة بلعب دور (رجل السلطة) تعد بمثابة محاولة لصيانة ذاكرة هذه البداية المشتركة والاستمرار. إذ وحدهما (العلج والصديقي) استطاعا من بين المجموعة التي عملا ضمنها أن يستمرا كرواد مسيرين وكقاطرات وأن يفرضا نفسيهما كدعائم للمسرح المغربي. نفس الملاحظة يمكن أن نؤكد عليها بالنسبة لظهور فاطمة الركراكي في المسرحية، ولو أن الصديقي قد حاول، بدون شك، أن يضع هذا الظهور الذي دام بضع ثوان فقط على مستوى آخر، مؤكدا بذلك أن ليس هناك دور صغير أو دور كبير، ولكن هناك ممثل كبير وممثل صغير، وفاطمة الركراكي تظل ممثلة كبيرة.

فرقة الصديقي المسرحية تحمل منذ زمان اسم «مسرح الناس» وهذا الاسم يحتوي على مضمونين اثنين : الأول هو الذي يقصده الصديقي نفسه، أي مسرح جميع الناس، وهي تسمية للهروب من لفظة المسرح الشعبي. أما المعنى الثاني فيفيد أن الأمر لا يتعلق بفرقة دائمة، بل بمسرح أو طريقة لممارسة المسرح تحت إشراف

الصديقي نفسه، ولكن مع تغيير الممثلين باستمرار رغم الاعتماد على بعض الوجوه البارزة. هذا التغيير يجعل الفرقة دائمة الحيوية والشباب لأن عناصرها الجديدة هم دوما من الممثلين الشباب، مما يجعل العمل المسرحي مرتبطا لا فقط بعصره بشكل عام، ولكن كذلك بلحظة تقديمه.

وراء هذا التجديد خلفية أخرى غير بارزة ولكنها نافذة المفعول، هي أن الصديقي في هذا الإبداع لم يشيخ ولا تظهر على وجهه آثار السنوات، مما يجعله أقرب إلى مسرحيي جيل السبعينيات أو الثمانينيات منه إلى مسرحيي الجيل الأول للاستقلال، لذا فحين يجمع حوله نخبة من هؤلاء المسرحيين الشباب يمتزج بهم، وكثيرا ما يبدو أكثر حيوية وشبابا منهم جميعا.

وإذا عدنا إلى فكرة المنطلق، أي صيانة هذا العمل المسرحي من الاندثار، نجد أن المسرح مع ذلك يقاوم كل عملية لصيانته. ولن نستطيع أن نصون إلا بعض الملامح وبعض الجزئيات من عمل الصديقي، فالإنارة، مثلا، التي تلعب دورا جماليا أساسيا في إبداعات الصديقي تختفي كل جماليتها في عمل منقول إلى التلفزة، فلا يجد الصديقي من وسيلة للتعويض عنها إلا بالاجتهاد في تصميم الملابس وانتقاء ألوانها (الملابس من إنجاز ماريا الصديقي).

كما أن ما يمكن أن نسميه بخصائص الإخراج المسرحي عند الصديقي تختفي كليا في عمل متلفز، بل تصبح أحيانا بعض الجوانب القوية في عمله موطن ضعف أكيد، فالحركات الجماعية الكبرى التي يتفوق الصديقي في ضبطها فوق الخشبة تصبح مجرد تمرين باهت المدلول إذا نقلت للتلفزة، واللوحات المسرحية التي يمزج فيها الصديقي غالبا ما بين العمل المسرحي والعمل الصوّري، والتي غالبا ما تكون متعة للمتفرجين وتعطي أبعادا دلالية للعمل، يضعف وزنها وتغيب جماليتها إذا تحولت إلى التلفزة.

لذلك وجدنا الصديقي في نوع من التقدير للجمهور عبر تقديم عمل متقن، يفر من حين لآخر، في تعامله مع المسرحية، من العمل المسرحي الصرف ليلجأ إلى تقنيات العمل التلفزي أو السينمائي. مثلا عند نهاية المسرحية يقول المجذوب قصيدة مطولة («عيبهم سبق كلام الحكمة»، في الأصل من نظم السعيد الصديقي)، يغيب الممثلون والديكور والمسرح لكي لا نرى إلا وجه الصديقي (الذي يشخص دور المجذوب) وهو يقول أبيات حكمة المجذوب وزهده. ومن المفارقات

أن الصديقي لم يكن متفوقا إلا عندما حاول الابتعاد عما هو مسرح، أي الحركات والمشاهد الجماعية، وطريقة الإلقاء، وركز على الوجوه وعلى الحركات المتوالية للكاميرا. غير أن العمل ظل محتفظا بطابعه المسرحي عبر وجوه الممثلين المتميزة، وعبر الملابس التي وإن كانت تبدو شبيهة بملابس الشارع، فلها من الجزئيات ما يميزها عن الملابس الحقيقية، ثم عبر الرسوم التي لا تزين «الديكور» ولكنها جزء منه، لأن لا ديكور هنا إلا هذ الخشب الذي يرسم فضاء اللعب وموقع الأحداث ويمكن من إيجاد مستويات للعب ومستويات للحديث ومستويات تبرز شخصيات عن أخرى في المسرحية وفي فضاءاتها.

وإذ نعجز عن تحديد مكان المسرحية، فالملابس لا تمثل المدينة، ولا هي تمثل القرية بل تلمح، بكثير من التباعد، لمناطق مغربية مختلفة ومتعددة، واللغة بدورها منتقاة وبديعة، نتأكد أننا في المسرح، فالصديقي يعمد إلى جمع عدد من العناصر المتفرقة، ولكنها تجتمع في تمثيل أو الإشارة إلى الواقع أو الذاكرة الشعبية، لتكوين عالم ليس بالضرورة حقيقيا ولا هو كله خيالي : لأنه عالم المسرح كما يتخيله ويبدعه الطيب الصديقي .

يظل العمل مسرحيا إذن ولو أننا نشاهده أمام التلفزة وليس على الخشبة، إلا أن هذا المسرح يدعو إلى حيطة كبيرة ولا يستقيم إلا في ذهنية متفرج يعيد ترتيب الجزئيات، فمسرح الصديقي يصعب على الفهم، وقد لا يعني شيئا إذا أخذت الأشياء في مستواها الأول هنا كدلالات خفية وأخرى متعددة المضامين، وثالثة تتطلب مرجعية معينة لفك رموزها. كل الأشياء قد تبدو زائدة ومجرد زخرفة مجانية، ولكن في الحقيقة الكلمات، وقطع الديكور والغناء والملابس والحركات والألوان. كل هذه المكونات للعمل المسرحي لها دلالات خاصة بها إذا فرغت منها ضاع محتواها. من هنا يكون رهان الصديقي صعبا جدا وكثيرا ما يخسره رغم أنه يربح متعة المتفرجين.

يحث الصديقي على ألا ينسى أي شيء، ولا يدع أية فكرة لإبداع لاحق، مما يجعل مسرحه أحيانا ثقيل الهضم. وكان من الممكن أن يؤاخذ على هذا لو أننا نعيش في مجتمع تراكم المكتسبات. ولكن الواقع هو عكس ذلك، فالصديقي يعلم، أكثر من غيره، بأن ظروف وإمكانيات تسجيل هذه المسرحية للتلفزة المغربية بهذه الطريقة وهذه الميزانية وهذا الطاقم التقني وهذه القاعة التي تحولت إلى «بلاطو» تلفزي

(قاعة المسرح الوطني محمد الخامس)، قد لا تتكرر، لذا فمن الأفيد أن يضع كل شيء، كل صوره وكل هواجسه، كل الأشياء التي سبق أن جربها وكان لها وقع، لابد أن تجد مكانها في المسرحية.

هذا التراكم جعل المسرحية تبدو وكأنها عمل أخير بمثابة وصية يبقى أن المسرح بشكل عام، والمسرح المغربي على الخصوص، يواجه بشكل دائم مشكلتين أساسيتين : مشكلة العلاقة مع السلطة ومشكلة ربط العلاقة مع الجمهور.

المسرح المغربي، ككل أشكال الإبداع في المغرب، لم يستطع بعد أن يفرض نفسه على السلطة ولا أن ينجو من مقص الرقابة في التلفزة. في هذه المحنة يتساوى الناس في المغرب، لذا فالذين يحفظون في المغرب أبيات المجذوب، بحكم أنها جزء من الثقافة الشعبية المغربية، لا شك أنهم لمحوا مقص الرقابة، وهو يقطع بعض هذه الأبيات محدثا بذلك خللا صغيرا في المونطاج، اعتقد البعض أنه ارتباك في تقنيات الصديقي.

أما مشكل ربط العلاقة المستمرة مع الجمهور فيظل من نواقص الصديقي الذي يبدو وكأن تنظيم العروض للجمهور الواسع، عبر أنحاء البلاد، لا يعنيه في شيء فجل المسرحيين الأجانب يتخيلون أن الطيب الصديقي، مثل كبار المسرحيين في العالم، يتوفر على مسرح خاص به يمارس فيه لعبة مداعبة الظلال والضوء.

الإبداع والدولة والجمهور *

هل يمكننا، بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة على استقلال المغرب (تاريخ كتابة هذه السطور)، أن نتحدث عن مسرح مغربي، متكامل المقومات ثابت البنيان ؟

قد يصح القول إن الحديث عن المسرح المغربي وقضاياه يملأ الفضاء أكثر مما استطاعت الإبداعات المسرحية أن تشغل الخشبة، وأن الاجتهادات النظرية في هذا الميدان كادت أن تنسينا، في كثير من الأحيان، أن جوهر المسرح يظل مع ذلك هو الممارسة الواعية وما قد يلتف حولها من عشاق وجمهور.

لذا فمن الممكن أن نجزم بأن الحصيلة الموضوعية للواقع المسرحي بالمغرب تفضي بنا، ومهما تعددت زوايا البحث، إلى خلاصة واحدة : أن النشاط المسرحي المغربي يظل موسميا محدودا في بعض المؤسسات والأشخاص، متمركزا فقط في مدينتي الرباط والدارالبيضاء.

ويظل التساؤل مشروعا عن سبب عدم تمكن المسرح من المرور من مرحلة التردد في الممارسة وفي ترويجها إلى مرحلة الممارسة المستمرة والمبرمجة، والتي تسعى إلى أن يكون لها مع جمهورها مواعيد محددة، شهورا وسنوات قبل يوم العرض، بشكل يلغي كل ارتجال في العمل والبرمجة.

هذا التساؤل كثيرا ما يواجه بعدة أجوبة تتداخل فيما بينها. ويمكننا أن نلخص الأكثر ترددا منها في ثلاثة محاور لا يخلو أي حديث عن المسرح ببلادنا منها :

1. غياب مؤسسات الدولة.
2. غياب المبدعين أنفسهم.
3. غياب الجمهور.

* نشرت بالعدد الأول من مجلة الثقافة المغربية، بعنوان «حاجتنا إلى نشاط مسرحي مستمر»، ماي / يونيو 1991.

1. هل يتعلق الأمر بغياب مطلق لمؤسسات الدولة ؟

نعم هناك غياب لمؤسسات الدولة، ولكن هذا الغياب ليس مطلقا ولا ممنهجا، بل هو ناتج أساسا عن عدم توفر الدولة على سياسة واضحة المعالم في هذا القطاع بشكل إجمالي كبرنامج عام، وبشكل جزئي يتعلق بكل وزارة أو إدارة على حدة.

فنحن نلاحظ أن وزارات عديدة تتكلف، بشكل أو بآخر، بقطاع المسرح بدون أن تسعى كلها إلى نفس الهدف، مما ينتج عنه تضارب في التوجيهات. ويمكن من خلال الجرد التالي أن نستشف كيف يترجم حضور الدولة عمليا في الميدان المسرحي :

- وزارة الشبيبة والرياضة : لقد كان لهذه الوزارة ماض في الميدان المسرحي، خصوصا حين كانت تمول وتؤطر المسرح المغربي بشقيه المحترف والهاوي، وظلت إلى يومنا هذا تؤطر المسرح الهاوي، كما «تخلصت» من أعضاء فرقة المعمورة وأحالتهم على المسرح الوطني محمد الخامس. والغريب، أن تقبل هذه الوزارة حتى اليوم صرف رواتب هؤلاء الممثلين شريطة ألا تهتم بنشاطهم، ولا حتى بما إذا كان لديهم نشاط معين.

- وزارة الإعلام : توظف إلى يومنا أقدم فرقة مسرحية هي فرقة المسرح الإذاعي، إضافة إلى كونها تشكل عبر إدارة التلفزيون أحد المسارات الأساسية للإبداع المسرحي المغربي.

- الجماعات المحلية : يمول البعض منها بعض الملتقيات المسرحية كما هو الأمر بالنسبة لمدن مكناس، المحمدية، أكادير، الجديدة...

- هذا فضلا عن وزارة الشؤون الثقافية التي تعتبر السلطة الوصية على قطاع المسرح، والتي يعتبر المسرح الوطني محمد الخامس ضمن مصالحها الإدارية، حيث يشير الظهير الشريف المؤسس للمسرح الوطني (22 فبراير 1973) صراحة في فصله الأول إلى أن المسرح الوطني محمد الخامس يعمل «تحت الوصاية الإدارية للسلطة الحكومية المكلفة بالشؤون الثقافية». كما ينص الفصل الثالث «يسير المسرح الوطني محمد الخامس مجلس إداري ترأسه السلطة الحكومية المكلفة بالشؤون الثقافية».

ينبغي أن نؤكد أننا لم نذكر إلا الإدارات التي تتدخل بشكل مباشر في قطاع مسرح، بينما هناك إدارات أخرى لها وجودها في هذا الميدان كوزارة الداخلية التي تمنح

رخص العروض المسرحية، وزارة السياحة التي تشرف من حين لآخر على تظاهرات تقترب من المسرح، ووزارة التعليم التي قررت إدماج المسرح ضمن برامجها. إذن هناك وزارات كثيرة وإدارات متعددة تهتم بشكل أو بآخر بقطاع المسرح، كما نلاحظ أن النزر القليل من المسرحيين الذين اختاروا أن يكونوا موظفين هم في الأصل موزعون على كل هذه الإدارات، الشيء الذي خلق نوعا من اللبس، ولمدة طويلة لدى المسرحيين فيما يتعلق بالوزارة المحاورة الأساسية في هذا الميدان. وبالتالي جعل الكثير من الجهود المطلبية تذهب سدى. في هذا الصدد يمكن أن نتساءل لماذا لم يستطع اهتمام الوزارات المتعددة بقطاع المسرح خلق فرجات مسرحية ؟

أجل إن الأمر لا يتعلق إلا بمجرد مجهودات متفرقة هنا وهناك، مجهودات لا تتوفر على إمكانية التنسيق بينها، ولا تعبر عن سياسة واضحة تهدف إلى تنشيط الفعل المسرحي والإبداع المسرحي عبر خلق شروط تساهم في تنمية الإبداع وترويجه.

لذلك أعتقد أن علينا، قبل المطالبة باهتمام أكبر لمؤسسات الدولة بالمسرح، وقبل أن نلح على ضرورة ترجمة هذا الاهتمام على المستوى المالي، أن نقول : أما آن الأوان للمطالبة، في مرحلة أولى، بدمقرطة توزيع الإمكانيات المالية المتوفرة على بساطتها، ثم في مرحلة ثانية بالتنسيق الهادف بين مختلف المبادرات في هذا الصدد ؟

قديما كنا نتحدث بمرارة عن المسرح الوطني محمد الخامس ومسؤوليته في الركود الذي تعرفه الحركة المسرحية بسبب إصرار هذه المؤسسة على لعب دور المتفرج، بدلا من أن تصبح العنصر المنشط لكل العمل المسرحي بالمغرب كما ينص على ذلك الظهير المؤسس للمسرح الوطني، أما اليوم فإن ما تعرفه مدينة الدر البيضاء من بنايات مسرحية جديدة قد عقد إلى حد كبير هذا الوضع. ففي إطار المنافسة بين الجماعات المحلية قد تصل هذه البنايات، قبل نهاية السنة، إلى أكثر من عشرة مسارح، ودونما الدخول في تفاصيل طريقة بناء وتجهيز هذه القاعات التي لا يمت أغلبها إلى المسرح بصلة، والتي لا تتوفر على فرقة مسرحية، ولا يوجد على رأسها أو ضمن طاقمها المسير أي مسرحي رغم تواجد عدد من المبدعين والمنشطين المسرحيين من مدينة الدار البيضاء بدون شغل.

ثم إن هذه القاعات الموزعة بين أحياء المدينة لا تتوفر جميعها على ميزانية للتنشيط أو الإبداع، أو حتى إيواء العروض، والاستثناء الوحيد يتعلق بالقاعة التابعة للمجموعة الحضرية للمدينة (قاعة الأفراح، شارع الجيش الملكي) التي

ورثت نصوص وميزانية المسرح البلدي السابق، فهذه القاعة تتوفر على ميزانية ضمن ميزانية المجموعة الحضرية للدار البيضاء **.

هذا الجرد يمكننا من أن نصل إلى خلاصة أساسية مفادها أن كل المجهودات الرسمية في قطاع المسرح مازالت غير كافية، إضافة إلى كونها متشتتة في اتجاهات متعددة بدون تنسيق أو توجيه موحد.

2. والمبدعون وسط كل هذا ؟

على مر الحقب المسرحية التي عرفها المغرب نلاحظ دائما غياب أي جهاز تمثيلي للتنسيق بين المبدعين المسرحيين للدفاع عن مطالبهم. والكل يعلم أن محاولات عديدة، في هذا السياق باءت بالفشل لأسباب لا يتسع المجال للتفصيل فيها، ونستطيع في هذه الأوراق أن نبرز سببا رئيسيا، ولو أنه لم يتم التركيز عليه كثيرا في التقييمات التي تواكب هذه المحاولات. هذا السبب مرتبط بتشكيلة المبدعين أنفسهم، ونحن لا نتحدث هنا عن تشكيلتهم الاجتماعية بشكل مباشر، مع أن الأمر سيرجعنا حتما إلى اختلاف وربما تناقض الدوافع، ولكننا نريد فقط أن نشير إلى أن الفنانين المسرحيين بالمغرب ينتمون إلى فئات متعددة يصعب الجمع بينها نظرا لاختلاف المطالب وتعارض الأهداف، ويمكن أن نفصل بين أربع فئات :

أ- الموظفون : يتوفر المغرب على مؤلفين ومخرجين وممثلين وتقنيين موظفين بإدارة من الإدارات الرسمية، هذه الفئة من المبدعين لها من غير شك مطالبها، وهي الفئة الوحيدة التي تتوفر على وضعية إدارية واضحة ومريحة وتوجد في مواجهة محاور محدد غير أنها لا تعبر عن نفسها إلا متى اختلطت أو احتمت بالفئات الأخرى.

ب ـ المبدعون الذين لا يبدعون : وهي فئة خاصة أغلبها من المبدعين الذين كفوا منذ زمن بعيد عن الإبداع لسبب أو لآخر، ولا يعبرون عن أنفسهم إلا لماما.

ج ـ الهواة المحترفون : وهم مجموعة من الشباب النازحين من مسرح الهواة، والذي يطمحون بشكل جدي في العمل كمحترفين غير أن انعدام فرص الشغل يجعل منهم، في واقع الأمر، مجرد عاطلين رغم أن بينهم طاقات واعدة لم تتح لها المناسبة لإبراز مواهبها. وهم بذلك بلا صوت لأنهم لم يستطيعوا بعد تثبيت وجودهم.

** حذفت هذه الميزانية فيما بعد وأغلقت القاعة.

د ـ المبدعون غير الموظفين : وهي الفئة التي قد لا تمثل شيئا من الناحية العددية بالمقارنة مع كل الفئات الأخرى، إلا أنها الفئة التي تعطي للمغرب ما قد نصادف من حين لآخر من فرجات مسرحية، ولأنها تشكل أقلية الأقليات فهذه الفئة لا تملك صوتا مسموعا إلا نادرا.

هذه الفئات الأربع لا تشكل قوة حقيقية حتى حين تجتمع لأنها ليست كلها منتجة ولا فاعلة، ولا هي مؤثرة في الواقع المسرحي للبلاد. لذلك نلاحظ أننا فعلا نتوفر على عدد هائل من المبدعين المسرحيين، ولكن هذا العدد لم يستطع أن يصوغ بشكل جماعي مطلبا بسيطا يمكن المسرح من أن يعيش ويتطور، فمطالب وهموم رجال المسرح بالمغرب متضاربة ومتنافسة إلى حد تناقض وتضارب مصالحهم.

3. والجمهور ؟

هذا السؤال شغل الوسط المسرحي لمدة طويلة، ويمكن أن نقول إنه شغل حتى البعض منا عن العمل والإيداع حيث ظل هذا البعض يردد مقولة غياب الجمهور لتبرير غياب الإبداع.

أوضحنا كيف أن مجهودات الدولة تظل متفرقة ولا تفضي إلى نتيجة ملموسة، كما وقفنا على وضع المبدعين الذين لم يفرضوا بعد أنفسهم بشكل عملي، فكيف يمكن أن نتحدث عن الجمهور في ظل هذه الخارطة القاتمة ؟

الجمهور كمكون أساسي داخل اللعبة المسرحية لا يأتي إلا بعد توفر المكونات الأخرى، بمعنى أنه من الضروري أن يكون هناك توجه مسرحي رسمي محدد وواضح، وأن يعمل المبدعون باستماتة، بعد أن تتوفر لهم وسائل العمل، وتتضافر كل هذه المكونات، قصد خلق تقاليد مسرحية ثابتة تعمل بدورها على خلق جمهور واع ومواكب للنشاط المسرحي على اختلاف اجتهاداته وتنوع عطاءاته.

الجمهور لا يأتي من العدم بل يخلق ويتربى حسب ما هو متوفر من نشاط فرجوي مستمر ومبرمج ومنظم، فالإبداع إذن هو الذي يخلق الجمهور وليس العكس. وكثيرا ما لاحظنا أن المدن التي استطاعت أن تخلق لنفسها نشاطا صيفيا يجمع حوله الناس، تتوفر على جمهور واسع لكل فعاليات هذا النشاط حتى ولو تعددت الأنشطة بمستوى حفلتين في اليوم (مهرجان أصيلة، الملتقى المسرحي

لأكادير، مهرجان الجديدة...) بينما المدن التي تعرف ركودا فنيا وثقافيا لا تتمكن من تعبئة الجمهور حتى لحفلة واحدة في السنة، والأمثلة هنا كثيرة وتشكل القاعدة.

ونحن حين نتحدث عن الجمهور الواعي نقصد بالدرجة الأولى الجمهور الذي يختار عن طواعية فرجة مسرحية معينة، ويؤدي ثمن هذا الاختيار بشراء تذكرة الدخول.

إذن فحتى لو كان الجمهور غير موجود فذلك من حقه، لأنه ليس في البلد نشاط مسرحي حقيقي، فالفرق المسرحية (ما عدا حالات خاصة جدا ومعدودة) تجتمع وتتفرق بالصدفة، والعروض المسرحية لا يعلن عنها بشكل منظم يراعي ظروف الجمهور، والقاعات المسرحية التي نتوفر عليها (على قلتها) لا تعلن برنامجا سنويا، ولا نصف سنوي، ولا حتى شهري، بل إن أغلب المبدعين المسرحيين لا يعرفون ماذا سيفعلون غدا، فكيف يمكننا في ظل هذه الشروط أن نطلب من المتفرج أن ينتظرنا بباب المسرح حتى نقرر عرض مسرحية ما ولا نخبره إلا يوما أو يومين قبل يوم العرض ؟

لقد آن لنا أن نلوم أنفسنا كأفراد وكجماعات وكمؤسسات بلدية أو مركزية قبل أن نلوم الجمهور الذي لا أعتقد أنه سيتخلف عن مواعيدنا حين نضرب له مواعيد محددة مع أعمال جادة.

«مسرحُ اليوم» : الشجَرة لا تصنعُ الرّبيع *

حين عدت إلى المغرب سنة 1986، بعد سنوات الدراسة والتحصيل بباريس، لم أجد أي مؤشر يشجع أو يدعو إلى خوض مغامرة الإبداع المسرحي في هذا البلد الأمين.

فباستثناء بعض الإعادات المكررة، لم يكن هناك أثر لأي إبداع مسرحي، أو لأي نشاط مسرحي مستمر ومنظم ومبرمج. فالمغرب، على عكس العديد من الدول الأخرى، لا يتوفر على هياكل مسرحية لدعم الإنتاج المسرحي أو ترويجه، فإذا لم يقرر أي مبدع بأن يغامر بإنتاج مسرحية يمكن للموسم أن يمر بدون أي إنتاج مسرحي. وكم مرت من مواسم مسرحية بغير إبداع مسرحي !

في هذه الظروف قررنا، ثريا جبران وأنا، أن نؤسس مع مجموعة من الشباب فرقة مسرحية جديدة سنة 1987، وقد فجرت هذه الفرقة تساؤلا عريضا عن مدلولها بينما يتوفر المغرب على عدة فرق لم تعلن بعد عن موتها حتى وإن ظلت لسنوات من غير إنتاج.

وكان جوابنا يتمثل من خلال نهج جديد لهذه الفرقة التي أردنا لها أن تشتغل وفق الوضع الذي يعرفه المغرب اليوم على كل المستويات، لذلك أطلقنا عليها اسم «مسرح اليوم».

وانطلقنا في البداية من كتابات صحفية للشاعر محمد الماغوط التي أصبحت فيما بعد عرضا مسرحيا، بعنوان «حكايات بلا حدود» التي عرضت في أهم العواصم العربية.

---

* الدارالبيضاء، 1992.

هكذا كانت البداية.

وقد ركبنا رهانا عسيرا ولربما مستحيلا، منذ تأسيس الفرقة، هو أن تكون الفرقة محترفة مستقلة وحرة. وهي تجربة جديدة إلى حد ما في المسرح الاحترافي في المغرب، إذ لا يمكن أن ننسى أن التجارب الرائدة في المسرح المغربي كانت كلها تقريبا مرتبطة بمؤسسات الدولة بشكل من الأشكال.

فمسرح الطيب الصديقي مثلا كان قائما بفضل تواجد هذا الأخير كمدير للمسرح البلدي بالدارالبيضاء التابع للدولة ويتوفر على ميزانية قارة (رغم هزالتها)، ومسرح الطيب العلج كان يتواجد من خلال فرقة لمعمورة التابعة لوزارة الشبيبة والرياضة، ثم فرقة المسرح الوطني التابعة للمسرح الوطني محمد الخامس.

صحيح أن هذه التجارب وغيرها لم تكن تابعة للدولة بالمعنى الدقيق للكلمة، غير أن منشطيها كانوا تابعين لمؤسسات رسمية، وبالتالي كانت فرقهم (ولو أنها أحيانا من الناحية القانونية الشكلية فرق حرة) تستفيد من هذا الوضع وتظل سجينته على مستوى آخر.

ولعل أهم ما يميز تجربة «مسرح اليوم» هو أنها ظلت تجربة حرة على جميع المستويات، علما بأننا نعيش في بلد يتوجس من مفهوم الحرية، الذي يحدث غالبا أن تتم مقابلته بمفهوم الشغب حين يتعلق الأمر بالفكر والإبداع والتعبير.

لذا فإن «مسرح اليوم» ليس مدينا بتواجده واستمراره لأية جهة، وبالتالي يظل حرا في اختيار نصوصه وأشكاله الإبداعية، وطريقة اشتغاله وتنظيم إشعاعه داخل المغرب وخارجه.

هذه الحرية تطرح عدة مشاكل تلخص الوضع الذي يعرفه المسرح المغربي. فالفرقة الحرة في المغرب لا تتوفر على أي شيء مهما كبر إشعاعها، أي أنها لا تتوفر على مقر، ولا على ميزانية ولا على دعم مالي من أية جهة كانت، ولا حتى على وضعية مستقرة للعاملين بها.

لذلك نجد أن الفرق الحرة بالمغرب لا تستمر طويلا ماعدا إذا كان لها إقبال جماهيري، وحتى في هذه الحالة لا يمكن أن تستمر إلا وفق استمرار عروض المسرحية التي حظيت بهذا الإقبال لتختفي الفرقة فيما بعد ويتشتت أعضاؤها.

لذلك ظلت تجربة المسرح المغربي فقيرة جدا ومحدودة في الأشخاص الذين يتوفرون على منصب أو مركز يمكن فرقهم من العيش والتمويل والاستمرار. وحتى

في هذه الحالة وجدناهم لا يستمرون إلا قليلا لأن الإمكانيات المالية لا تكفي وحدها، بل لابد من النفس الإبداعي.

هكذا إذن يشتغل «مسرح اليوم» في فقر تام، ومع ذلك فنحن لا ندعي أننا نقدم مسرحا فقيرا، فشعبنا فقير ويطمح في أن يرى مسرحا غنيا، غنيا من حيث المخيلة والفرجة والجرأة.

كانت بدايتنا جد صعبة، ولكن بمجرد ما لقيت عروض «مسرح اليوم» بعض التجاوب والإشعاع والإعجاب تبين أن الأمر يتعلق بتجربة جديدة لا تهدف إلى اجترار التراث أو تقديم مسرح الأمس، بقدر ما تطمح إلى خلق نشاط مسرحي مستمر عبر فرجة مسرحية تقترح نفسها كرؤية غير بريئة، منحازة إلى الإفصاح عن الرأي المخالف من غير أن تخرج عن جوهرها كفرجة.

عندئذ تبين أنه يمكن التعامل مع عدة جهات لمساعدتنا على ترويج أعمالنا (بلديات، مؤسسات عمومية، شركات، أبناك، جمعيات ثقافية وطنية ومحلية...)، بل وجدنا كذلك المساعدة من طرف وزارة الثقافة إلى جانب المسرح الوطني محمد الخامس على أساس دعم العرض الجاهز. وهي الوضعية التي نعيشها اليوم، أي أننا لا نتوفر على أي دعم إلا بعد أن ننجز العمل المسرحي ونقدمه للجمهور.

وأعتقد أن الأمر كان سيكون مختلفا لو كنا نقدم عروضا لنصوص تحت الطلب، ولربما كان هذا ثمن الحرية التي نتمتع بها والتي تمنحنا هامشا للشغب المبدع.

ولكن الشجرة لا تصنع الربيع، وتجربتنا تظل محدودة وجد متواضعة، فنحن في «مسرح اليوم» نسافر إلى مدينة مغربية لا نستطيع تقديم مسرحيتنا فيها إلا مرة واحدة بحكم انعدام التقليد المسرحي، ولا نستطيع بحكم كل المشاكل الأخرى أن نزور هذه المدينة إلا مرة في السنة. وهناك أقاليم لم نتمكن، لمصاعب شتى، من أن نصلها بعد سنوات من العمل المستمر.

وإذا استثنينا مدينتي الرباط والدار البيضاء، فكل المدن الأخرى لا تتوفر على مسارح مجهزة، وبالتالي فنحن نقدم بها عروضا «تقريبية» لا تشبه العروض التي نقدمها بالرباط أو بالدار البيضاء في فضاءات تتوفر على الحد الأدنى من شروط استقبال الفرجة المسرحية.

وإذا كانت مدينة الدار البيضاء تتوفر على حوالي ثمانية مسارح، فهذه القاعات

لم تشيد في الأصل من أجل المسرح، فهي لا تتوفر لا على إدارة فنية، ولا على ميزانية للتنشيط أو الإبداع، أو على برامج للعروض والحفلات، ويمكن أن نشبهها بما يسمى في فرنسا بقاعة الحفلات، يكتريها من يشاء للقيام بما يشاء، سواء عرض مسرحي أو حفل زفاف أو مأتم أو أي شيء آخر بل هناك قاعات شيدت للمسرح، لكنها تصلح لكل شيء ماعدا المسرح.

وكثيرا ما كان «مسرح اليوم» مضطرا لتأدية كراء قاعة لاستعمالها قصد تقديم عروضه المسرحية بدل الحصول على دعم من البلدية لأننا ننشط قاعة بلدية في ملكية الشعب الذي يستفيد من عروضنا.

هذه الصورة القائمة لا يمكن أن تنفي أن «مسرح اليوم» قد استطاع بمجهوده الخاص أن يفرض نفسه داخل المغرب، ويقوي إشعاعه داخل الوطن العربي حيث إستطاع أن يسجل حضوره في كل المهرجانات المسرحية العربية، كما قدمنا عروضنا ببعض الدول الأوربية (إسبانيا، فرنسا، بلجيكا، ألمانيا، هولندا...)، وهو إشعاع نعتز به حتى لو أنه لم يمكننا من الحصول على قاعة قارة بمدينة الدار البيضاء، وبذلك نظل نمارس مسرح الرحالة، لأننا في ترحال مستمر.

ويحق الإقرار أن مستقبل المسرح المغربي، كيفما كان الأمر، ليس مرتبطا فقط بمشاكله الهيكلية، ولكنه مرتبط كذلك وأساسا بغياب مشاريع إبداعية على المستوى الجمالي (الإستيتيقي)، فباستثناء تجربتين أو ثلاث لا يمكن الحديث عن المسرح المغربي، بعكس ما هو عليه الأمر مثلا في تونس أو في أي بلد آخر يريد أن يكون له مسرح، لذلك فالقرارات الهيكلية والمالية ليست لها من هذا المنظور تداعيات إبداعية.

في نفس الصدد، يمكن أن نلاحظ أن اللامركزية في الميدان المسرحي قد تعرف بعض الصعوبات بسبب انعدام التراكم على مستوى الإبداع، وكذا على مستوى المبدعين، فالعاملون في الميدان المسرحي كفاعلين أو كمخرجين قليلون جدا ولا يمكنهم في الوقت الحالي تنشيط موسم مسرحي في مدينة كالدار البيضاء أوالرباط بتقديم عروض يومية، فبالأحرى التوزع على كل أقاليم المغرب.

لذلك فبقدر ما نلاحظ انعدام الهياكل وغياب الدعم بقدر ما نستطيع أن نجزم أن أهم ما يعرقل مسيرة المسرح المغربي هو غياب الإبداع وتواري المبدعين، بل واتكالهم أحيانا على مؤسسات الدولة لإنتاج مسرحيات تحت الطلب، والأمثلة في السنوات أو الشهور الأخيرة كثيرة.

1991، أفقٌ جديدٌ للمسْرح المغربيّ

(نص التصور العام للنهوض بالقطاع المسرحي)

يتعلق الأمر هنا بتصور كتب في الأصل بشكل جماعي من طرف لجنة شكلت لهذا الغرض إثر الاستقبال الذي خصه جلالة الملك الراحل الحسن الثاني لمجموعة من المسرحيين المغاربة يوم 28 مارس 1991، بعد أن بثت التلفزة المغربية (القناة الأولى) برنامجا خاصا عن المسرح المغربي، بمناسبة اليوم العالمي للمسرح (27 مارس 1991)*. بعد هذا الاستقبال، انكبت هذه اللجنة على إعداد مشروع تصور شامل للنهوض بالمسرح المغربي في حدود شهر كما أمر بذلك جلالة الملك الوزراء المعنيين الذين حضروا اللقاء.

وقد قدم هذا التصور العام وفق التعليمات الملكية في شهر ماي 1991 لوزير الداخلية والإعلام السيد إدريس البصري ووزير الثقافة السيد محمد بنعيسى، ضمن رسالة بتوقيع عبد القادر البدوي وعبد الواحد عوزري عن اللجنة المعدة للمشروع، وذلك خلال اجتماع حضره عن وزارة الداخلية السادة عبد السلام الزيادي، إدريس التولالي ومحمد طريشة، وعن اللجنة المعدة للمشروع عبدالقادر البدوي وعبد الواحد عوزري.

بعد ذلك ظللنا ننتظر أن تتم دعوتنا لدراسة هذه القضايا وفق ما اتفق عليه.

---

* حضر الاستقبال الملكي المساهمون فعليا في الندوة المتلفزة : عبد القادر البدوي، عبد الواحد عوزري، أحمد بدري، الحسين الشعبي، عبد الحكيم ابن سينا ومنشط الندوة إدريس الإدريسي، إضافة إلى الطيب الصديقي الذي لم يشارك أصلا في الندوة. كما حضره السادة الوزراء : مولاي أحمد العلوي، وزير الدولة، إدريس البصري، وزير الداخلية والإعلام، محمد بنعيسى، وزير الثقافة وعبد اللطيف السملالي، وزير الشبيبة والرياضة.

غير أن ذلك لم يحدث، إلى أن اتخذت وزارة الثقافة مبادرة تنظيم المناظرة الوطنية الأولى للمسرح الاحترافي يوم 28 مارس 1992، حيث وجه جلالة الملك المرحوم الحسن الثاني رسالة جدد فيها التأكيد على نفس التوجه الذي ساد لقاء جلالته بالمسرحيين، مع تفصيل أكثر. وكان مما جاء في الرسالة الملكية :

«ومنذ لقائنا بكم تقابلتم وتناقشتم ووضعتم اقتراحات ملموسة رفعتموها إلينا، مسترشدين بتوجيهاتنا... لذلك أعطينا تعليماتنا لوزيرينا في الداخلية والإعلام بتخصيص مبلغ واحد في المائة من ميزانية الجماعات المحلية لبناء المسارح ورعاية العاملين بها.

ووعيا منا بالظروف الاجتماعية للعاملين في مجال المسرح الاحترافي، وسعيا منا إلى توفير المناخ السليم المناسب لتشجيعهم على تفجير طاقاتهم واستثمار مواهبهم وكسب قوت يومهم ورزق عيالهم ونيل حظهم من العيش الكريم والحياة الشريفة، رأينا أن تؤسس في كل جهة اقتصادية من مملكتنا فرقتان مسرحيتان ترعاهما الجماعات المحلية وتوفر لها الوسائل الفنية والتقنية لتكثيف الإنتاج وتنويعه وتطويره...».

بعد انعقاد المناظرة الوطنية، انتقلنا من الحديث عن تطبيق هذا التصور العام إلى المطالبة بتطبيق مضمون الرسالة الملكية على اعتبار أنها كانت كافية لوحدها للنهوض بالقطاع المسرحي وترميم أعطابه. لنخلص في الأخير إلى أن لاشيء قد طبق، وأن كل هذه التعبئة لم تؤد إلى شيء يذكر.

غير أن قراءة تاريخية متأنية لهذا التصور العام ولمضمون الرسالة الملكية اليوم تعطي الدليل على أن العديد من المطالب قد طبقت وأعطت ثمارها، وأننا كنا السباقين إلى المطالبة بها بشكل دقيق وجدي في تلك الظروف العسيرة.

إن الأمثلة في هذا المجال كثيرة : قانون الفنان، بطاقة الفنان، التغطية الصحية، الدعم المسرحي، تفعيل الظهير المحدث للمسرح الوطني محمد الخامس، الموسم المسرحي، المهرجان الوطني للمسرح، تكوين الفرق الجهوية، بناء المسارح والمراكز الثقافية في كل ربوع المغرب، بروز مسرح جديد يتزعم معظم اجتهاداته بعض خريجي المعهد العالي للمسرح الموهوبين الذين أصبحوا يتبوؤون المكانة التي يستحقونها في المشهد المسرحي...

بالطبع كل هذا لا يكفي لأننا كنا نطمح لأكثر.

من هنا جاءت فكرة نشر هذا النص الذي لم تمكن الظروف الخاصة بصياغته

من نشره في حينه على اعتبار أنه موجه في إطار تفاوضي محض، وأنه مبدئيا ثمرة لصياغة جماعية. ولكن بعد مراجعته تأكد لي أن الأفكار العامة الواردة فيه ظلت من القضايا التي مافتئت أدافع عنها طيلة مساري الثقافي والفني قبل وبعد المناظرة. ثم إن الظروف التي أملت عدم نشره قد ولت اليوم ولم يعد للمشروع إلا طابع تاريخي صرف. من ثمة وجب أن يطلع عليه القراء اليوم.

نص التصور العام للنهوض بالقطاع المسرحي

(كما قدم لوزارة الداخلية والإعلام ووزارة الثقافة، مع بعض التصحيحات البسيطة)

بمناسبة اليوم العالمي للمسرح تفضل الملك الحسن الثاني رحمه الله باستقبال مجموعة من رجال المسرح، يوم الخميس 28 مارس 1991، وقد جاء هذا الاستقبال مباشرة بعد تخليد اليوم العالمي للمسرح بالتلفزة المغربية، عبر برنامج تلفزي صريح عبر فيه بعض المسرحيين، وبكل موضوعية، عن أهم المشاكل التي تعترض المسرح المغربي وتحد من عزيمة رجاله.

ومن ضمن المشاكل التي تم التركيز عليها خلال هذا البرنامج الذي تم بثه يوم الثلاثاء 26 مارس 1991 :

- الوضعية الاجتماعية والاقتصادية لرجل المسرح كشريحة اجتماعية لا تتوفر على ضمانات من أي نوع كانت ولا على دخل قار،
- غياب الدعم للإنتاج أو الترويج المسرحي،
- عدم مساهمة الجماعات المحلية في التنمية المسرحية المحلية،
- عدم تطبيق الظهير الشريف المنظم للمسرح الوطني محمد الخامس، مما جعل هذه المؤسسة مجرد امتياز يستفيد منه مجموعة من الأشخاص،
- قلة فرص الشغل للفنان المغربي بالتلفزة المغربية التي لا تخص نسبة ملزمة للإنتاج الوطني، ولا تقبل الإعلان عن العروض المسرحية المغربية إلا بمقابل تخلي الفنان عن حقوقه للتلفزة في ما يتعلق بالإيداع المعلن عنه. الشيء الذي يتنافى وكل المواثيق والقوانين الدولية المحددة لحقوق المبدعين،
- عدم توفر قطاع المسرح على محاور وزاري واحد، وبالتالي عدم تنظيم وصاية

المسرح بشكل قانوني مضبوط.

وقد تفضل جلالة الملك بإعطاء تعليماته السامية للنهوض بقطاع المسرح، وتمكينه من سبل العمل ووسائل الازدهار والتنمية، وكلف جلالته السادة الوزراء الذين حضروا هذا اللقاء : السيد إدريس البصري وزير الداخلية والإعلام، السيد محمد بنعيسى وزير الثقافة، السيد عبد اللطيف السملالي وزير الشبيبة والرياضة بالسهر، بمعية اللجنة التي استقبلها جلالته، على سن برنامج عملي آني ينطلق مما هو ممكن عبر أربعة محاور تشكل أسسا للتوجيه الملكي في هذا الصدد، والتي ركزها جلالته في المحاور التالية :

- رد الاعتبار لرجل المسرح.
- جعل رجل المسرح في مأمن من الحاجة.
- نهج لا مركزية فنية على غرار اللامركزية الاقتصادية والسياسية لتمكين كل جهة من جهات المملكة من التوفر على فرقة جهوية.
- إعطاء الأولوية للتكوين المسرحي من خلال إنشاء مدرستين أو ثلاث ذات مستوى محترم.

وأكد جلالته أنه ينبغي اقتطاع 1 في المائة من الضريبة على القيمة المضافة التي تعود للجماعات المحلية، وتخصيصها لدعم المسرح عبر لا مركزيته.

وقد عقبت الاجتماع الملكي سلسلة من الاجتماعات بمقر وزارة الداخلية والإعلام، وأخرى بمقر وزارة الثقافة حيث استقر الرأي على ضرورة تسطير تصور عام يحتوي على جملة من الإجراءات العملية التي ينبغي اتخاذها للوصول إلى التوجيهات الملكية، على أن ينقسم العمل بين الوزارات الثلاث كالتالي :

- تتكلف وزارة الثقافة بالمسرح المحترف وقضاياه باعتبارها الوزارة الوصية عن هذا القطاع.
- تتكلف وزارة الداخلية والإعلام بسن وتنظيم دعم الجماعات المحلية لقطاع المسرح، وبمساهمة التلفزة المغربية في دعم المسرح وتنشيطه.
- تتكلف وزارة الشبيبة والرياضة بقطاع المسرح الهاوي.

إن هذا التقسيم ليس إلا تقسيما منهجيا يراعي من جهة الفعالية، ويرتكز من جهة أخرى على اختصاصات كل وزارة، على أن الواقع المسرحي المغربي يثبت تداخل وتشابك كل هذه المحاور، فقضايا مسرح الهواة مثلا لا تنفصل عن قضايا المسرح

الاحترافي، لذلك وجب تنسيق الجهود بين مختلف الوزارات والتشاور والحوار حتى نصل إلى الأهداف السامية التي رسمها جلالة الملك حامي الفن والفنانين.

التوجهات المقترحة

ينطلق هذا التصور العام من ستة محاور أساسية يتضمن كل منها اقتراحات عملية نرى أنها ضرورية لإنعاش هذا القطاع الحيوي، وتدعيمه عبر تدارك ما ضاع من وقت :

أولا ـ المسرح الاحترافي وقضاياه المستعجلة.
ثانيا ـ التكوين المسرحي كضرورة لتدعيم الاحتراف.
ثالثا ـ المسرح الوطني محمد الخامس ومساهمته في خلق نشاط مسرحي مستمر ومبرمج.
رابعا ـ مساهمة الجماعات المحلية في دعم المسرح في أفق لا مركزية فنية.
خامسا ـ مساهمة التلفزة المغربية في دعم المسرح وتنشيطه.
سادسا ـ تكوين مجلس أعلى للمسرح كهيئة مركزية لبلورة كل الاقتراحات قصد النهوض بقطاع المسرح.

أولا ـ المسرح الاحترافي وقضاياه المستعجلة :

ـ من هو المسرحي المحترف :

لا شك أن غياب إطار قانوني لهذه المهنة جعلنا نتساءل دائما عن من هو المسرحي المحترف، وهل هناك مسرحي محترف ؟ ودون الدخول في نقاش فقهي حول هذه التعريفات وما يترتب عنها من أطروحات واجتهادات يمكن أن نقر أن المسرحي المحترف هو :

من يساهم بشكل من الأشكال في الإبداع المسرحي أو تقديم هذا الإبداع أو ترويجه، ويجعل من هذه المساهمة وسيلته الأساسية للعيش.

ونقترح في هذا الباب، وانطلاقا من التعريف السابق إضافة إلى بعض الضوابط

والتحديدات الأخرى (كالممارسة لمدة محددة أو المساهمة في عدد من الأعمال...) كما نقترح سن بطاقة مهنية تسلمها هيئة مركزية تخول لصاحبها الحق في التمتع بكل الإجراءات التي يمكن أن يستفيد منها المسرحي المحترف.

- الوضعية الاجتماعية والاقتصادية لمحترفي المسرح :

يمكن أن نقر وفي عجالة أن رجل المسرح لا يمكنه أن يبدع ويجتهد ويتجدد إلا متى توفرت له سبل العيش الكريم، ومتى كان في مأمن من الحاجة. ونحن نلاحظ أن رجال المسرح اليوم ينقسمون إجمالا إلى فئتين :

الفئة الأولى : اختارت التوظيف في إحدى المؤسسات الرسمية (وزارة الثقافة، مسرح محمد الخامس، وزارة الشبيبة والرياضة، وزارة الإعلام...) غير أن هذه الفئة والتي تتضمن مجموعة من رموز المسرح المغربي الذين عملوا لهذا المسرح أكثر من ثلاثين سنة تعيش وضعية مزرية نظرا للأجور الهزيلة التي تتقاضاها، والتي ترتكز على ضوابط الوظيفة العمومية، ولا تأخذ بعين الاعتبار عطاء الفنان وإشعاعه كما هو الشأن في كل دول العالم.

الفئة الثانية : ليست بأحسن من الأولى لأنها تشمل مسرحيين اختاروا الإبداع خارج إطار مؤسسات الدولة، ومنهم من كد واجتهد لسنوات طوال، ووصل اليوم إلى سن متقدم، وعلى الرغم مما راكمه من إبداع لم يحصل بالمقابل على أية ضمانات تحميه وتؤمن عيشه. ومن شأن الاستمارات التي نتوفر عليها أن تعطى جردا لواقع هذه الفئة التي تعتبر أكثر تضررا في المسرح المغربي اليوم.

لذلك نقترح أولا، وانطلاقا من التعليمات الملكية حيث أمر جلالته بتهييء قائمة المسرحيين الذين هم في حاجة ماسة، أن تسوى وضعية هؤلاء الفنانين في مرحلة أولى، وتسن خطة مستقبلية لضمان شغل فني لكل محترف مسرحي.

ضمان شغل فني لمحترفي المسرح مع كل ما يترتب عن ذلك من ضوابط وحقوق.

ينبغي في البداية سن حد أدنى من الأجور لكل العاملين في القطاع المسرحي كما هو الشأن بالنسبة للقطاع السينمائي بالمغرب.

ضمان الشغل لكل المحترفين المسرحيين :

لا بد من الإشارة إلى أن عدد محترفي المسرح قليل جدا، ويمكن للاقتراحات الآتية أن تمكن من استيعاب كل الطاقات المبدعة والفاعلة، ومن شأن هذه النقطة إذا ما أصبحت قاعدة أن تمكن المسرحيين من الاستفادة عبر اتفاقيات جماعية ومراسيم

من كل الحقوق الأخرى التي يستفيد منها كل العاملين في كل القطاعات الأخرى وعلى رأسها :

ـ الضمان الاجتماعي.

ـ التقاعد.

ـ تعويضات السكن.

ـ وكل التعويضات الأخرى المتعلقة بالميدان المسرحي.

ونقترح من أجل ضمان شغل فني لكل محترفي المسرح اتخاذ الإجراءات التالية :

ـ سن مبدأ نسبة ملزمة quota في كل ما يقدم بالتلفزة المغربية، وكذلك بالقناة الثانية للإبداع المغربي، الشيء الذي من شأنه أن يضاعف من فرص الشغل للفنانين المغاربة.

ـ إصدار نص قانوني يفرض على كل المنتجين، سواء على مستوى المسرح أو التلفزة أو السينما، إعطاء الأولوية في الشغل لحاملي البطاقة المهنية.

ـ إنشاء فرق بلدية لإستيعاب كل الطاقات الفنية.

ـ تحديد سلطة الوصاية على قطاع المسرح وتنظيمها.

لعل من أهم المشاكل التي يتخبط فيها القطاع المسرحي هي تشتيته بين عدة وزارات، وبالتالي انعدام محاور مركزي وتشتيت كل المجهودات التي تقوم بها الدولة في هذا القطاع. لذلك نعتقد أنه آن الأوان لتنسيق الجهود ومركزتها عبر الإقرار بأن المسرح الاحترافي يدخل في إطار اختصاصات وزارة الشؤون الثقافية باعتبارها الوزارة الوصية على قطاع المسرح، وباعتبار وصايتها على المسرح الوطني محمد الخامس كأكبر مؤسسة وطنية يدخل المسرح ضمن تخصصها.

ويمكن تنظيم هذه الوصاية عبر مرسوم وزاري يحدد العلاقة بين وزارة الشؤون الثقافية والمبدعين المسرحيين، ويضبط شروط استفادة المحترفين المسرحيين من دعم الوزارة الوصية.

كما يمكن لهذه الوصاية أن تمتد من النشاط المسرحي إلى القاعات التي يمارس فيها هذا النشاط أي المسارح، حيث نقترح انطلاقا من معاينتها لمختلف القاعات المسرحية التي تبنى في المغرب دون مراعاة الشروط الفنية والهندسة المعمارية للمسرح كما ينبغي أن يكون، نقترح سن رخصة خاصة ببناء المسرح تمنحها السلطة الوزارية الوصية على قطاع المسرح على أن تراعي هذه الرخصة، من جملة ما ينبغي أن تراعيه،

شرطين :

ـ لا تتعلق إلا بالهندسة المعمارية والمستلزمات الفنية لبناء المسرح.

ـ تمنح في ظرف وجيز بحيث لا تشكل مسلسلا للتأخير أو التماطل الإداري.

ثانيا ـ التكوين المسرحي كضرورة لتدعيم الاحتراف :

نعتقد أن تدعيم المسرح ينطلق كذلك من جعل الممارسة المسرحية ممارسة علمية إلى جانب طابعها الفني والإبداعي، وبذلك نصل إلى ممارسة احترافية بالمعنى الصحيح للكلمة عبر الاعتناء بالتكوين المسرحي وإعطائه كل الأولوية مع مراعاة ثلاث قواعد أساسية :

ـ ربط التكوين المسرحي بالممارسة المسرحية بالمغرب، وجعل التجارب المسرحية المغربية محط بحث ودراسة بكل المعاهد، تمهيدا لدمج خريجي المعاهد بالفرق المسرحية المغربية.

ـ العمل على بلورة اتفاقيات دولية في إطار اتفاقيات التعاون بين المغرب والدول الصديقة من أجل التكوين خارج الوطن في بعض التخصصات التقنية التي لا يتوفر المغرب على خبراء بها (تقنيات الإنارة، تقنيات الصوت...).

ـ تنظيم دورات تدريبية خارج المغرب للمبدعين الذين يريدون تدعيم مكتسباتهم الفنية في إطار التكوين المستمر.

ثالثا ـ المسرح الوطني محمد الخامس ومساهمته في خلق نشاط مسرحي مستمر ومبرمج :

يعتبر المسرح الوطني محمد الخامس حسب الظهير الذي أحدث هذه المؤسسة (ظهير 22 فبراير 1973) بمثابة المؤسسة المسرحية الوحيدة التي يعهد لها بالإشعاع المسرحي على المستوى الوطني، ونحن نعتبر أن المسرح الوطني قد زاغ عن وظيفته وأصبح مجرد قاعة لإيواء العروض المسرحية بمدينة الرباط فقط ولإعادة الأمور إلى نصابها نقترح :

ـ العودة إلى روح الظهير الشريف المؤسس للمسرح الوطني وتطبيقه تطبيقا يساير كل التطورات التي عرفها القطاع المسرحي وعرفتها القطاعات المرتبطة بهذا القطاع.

ـ تعاقد المسرح الوطني مع كل الفرق المغربية المحترفة، وكل المحترفين المبدعين عن طريق عقود سنوية على أساس برنامج سنوي للمسرح الوطني.

رابعا ـ مساهمات الجماعات المحلية في دعم المسرح في أفق لا مركزية فنية :

لقد أكد جلالة الملك خلال استقباله للمسرحيين على ضرورة نهج لا مركزية فنية على غرار اللامركزية السياسية الاقتصادية، واقترح جلالته أن تقتطع من الضريبة على القيمة المضافة نسبة 1 في المائة تخصص لدعم المسرح. ويمكن لهذا الغلاف المالي، إذا ما تمت مركزته على المستوى الوطني، من إحداث صندوق وطني لمساهمة الجماعات المحلية في دعم المسرح على أن يساهم في تمويل البرنامج التالي :

ـ على مستوى الجهة الوسطى وعاصمتها الدار البيضاء :

ـ تكوين فرق بلدية جهوية بمدينة الدار البيضاء لاستيعاب مختلف المبدعين الذين لا يتوفرون على فرق قارة.
ـ منح الفرق القارة قاعات للتدريب والعرض من ضمن القاعات المتواجدة، على أن يكون هذا المنح بناء على كناش للتحملات.
ـ تعاقد الجماعات المحلية التي لا تتوفر على قاعات مسرحية بالجهة الوسطى مع جميع الفرق المتواجدة بالجهة على أساس كناش التحملات.

ونظرا لأن الفن المسرحي فن جماعي تتضافر فيه طاقات لتوليد الفعل المسرحي، وأن هذا التضافر لا يكون إلا من خلال جماعة منسجمة يديرها مبدع منشط، فنحن نقترح أن تكون هذه الفرق، كما هو الأمر في كل بقاع العالم بل وكما هو الأمر بالنسبة للمسرح المغربي عبر تاريخه، تحت إدارة مبدعين توضع فيهم ثقة تسيير هذه القاعات بواسطة فرقهم، أو تكوين فرق بها وفق ضوابط يحددها كناش التحملات.
ـ على مستوى عواصم الجهات الأخرى :
ـ تكوين فرقة بلدية جهوية في عاصمة كل جهة يشرف عليها مسرحي محترف يتميز بإشعاعه الوطني.
ـ بناء قاعة مسرحية واحدة على الأقل في المدن الكبرى لكل جهة.

ـ سن برنامج لبناء قاعات مسرحية صغيرة (300 أو 400 مقعد) في كل المدن المغربية.
ـ تعاقد كل الجماعات المحلية ومهما كانت إمكانياتها مع كل الفرق المسرحية على عرض مسرحي واحد في السنة على أقل تقدير.

خامسا ـ مساهمة التلفزة المغربية في دعم المسرح وتنشيطه :

تعتبر التلفزة المغربية أحد أهم مسارات الإبداع بالمغرب، ولكن المسرح المغربي بقدر ما طعم برامج التلفزة المغربية بقدر ما ظلت استفادته جد ضئيلة، بل ومغبونة في أغلب الأحيان. لذلك نقترح مساهمة من التلفزة المغربية في إنعاش المسرح المغربي.
ـ أن يتم الإعلان عن العروض المسرحية المغربية للفرق المحترفة بدون مقابل.
ـ أن تساهم التلفزة المغربية في الإشعاع للإبداع المسرحي المغربي عبر شراء حق البث التلفزي بأثمنة مشجعة.

سادسا ـ تكوين مجلس أعلى للمسرح كهيئة مركزية لبلورة كل الاقتراحات قصد النهوض بقطاع المسرح :

ولأن هذا التصور يظل مع ذلك مجرد خطوط عريضة لبرنامج عام لا بد من تدقيقه والسهر على تطبيقه، نقترح تكوين مجلس أعلى للمسرح كهيئة مركزية يكون من مهامها :
ـ بلورة اقتراحات عملية للنهوض بقطاع المسرح وتطويره.
ـ إنعاش المسرح المغربي عبر السهر على :
ـ تنظيم أيام المسرح المغربي.
ـ تدعيم الجهات الاقتصادية للمملكة.
ـ خلق صندوق وطني تابع لوزارة الشؤون الثقافية لدعم الإبداع والترويج المسرحي.
ـ السهر على التداريب المسرحية الدولية في إطار التكوين المستمر للمبدعين المسرحيين.
ـ حل النزاعات بين المسرحيين والمؤسسات الرسمية.

«ظلالُ النّص» * لمحمد بهجاجي

في النقد والتاريخ والتنظير

يستوقفنا بداية عنوان الكتاب «ظلال النص» وهذا يعني، أساسا، أن الملاحظات التالية نابعة عن ممارس يعيش من خلال ممارسته مجمل القضايا التي يتناولها هذا الكتاب. ويعني كذلك أن القارئ المتسرع قد يعتقد أن الجمهور إنما يذهب إلى المسرح ليعثر على ظلال النص في العرض المسرحي.

بالطبع يعلم بهجاجي نفسه أن هذا التأويل غير صحيح، ولعله لم يقصده، فالعرض المسرحي هو قبل كل شيء عرض للنص وليس ظله، ولا قرينه، ولا ترجمته، ولا أي مفهوم آخر قد نستعمله، عن غير قصد، فيبعدنا عن ماهية المسرح كفن للعرض، وليس كجنس أدبي.

لربما يستحسن بنا أن نتوقف عند مفهوم النص المسرحي، الذي أوظفه هنا في معناه الواسع، إذ تندرج في إطاره كل النصوص الدرامية (بمعنى المسرحية)، بما فيها تلك التي قد لا تتوفر على حوار (مثل مسرحية بيكت «فصول بدون كلام»)، أو النصوص التي تعتمد على الطقوس القديمة الموروثة (كالأشكال المسرحية اليابانية والصينية)، أو النصوص ذات الأصل المرتجل التي تشكل جذور الكوميديا ديلارتي (الكوميديا المرتجلة).

من هنا نتابع بهجاجي في تنقيبه عن المسرح في النصوص المسرحية، وفي

---

* «ظلال النص ـ قراءات في المسرح المغربي»، محمد بهجاجي، دار النشر المغربية 1991.
نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» في مارس 1992.

العروض المسرحية كذلك. حتى وأنه في حالات نجده يبدأ قراءة العرض بتحليل النص، لينتهي بالبحث عن هذا النص داخل العرض.

إن التوقف عند النصوص، دونما الإشارة إلى العروض قد يجعل القارئ ينزلق في بعض الأخطاء التاريخية، وأشير هنا إلى نصوص عبد الكريم برشيد ومحمد الكغاط التي آثر بهجاجي أن يحللها في معزل عن إخراجها وعرضها على الخشبة. وغني عن الذكر أن هذه النصوص قد أصبحت معطى آخر عندما قدمت أمام الجمهور.

يمنح المؤلف بعض عناصر الأجوبة على هذه الملاحظات بالإشارة، في موضوع بعض التجارب، إلا أن ضعف الإخراج لا يسمح بتقديم تحليل متكامل للعرض. وقد نتساءل كيف أمكن إدراج عروض لا تتوفر فيها الشروط الفنية في إطار بحث علمي يطمح إلى أن يكون مرجعا للباحثين.

يمكن أن نورد مثالا آخر، حين يتحدث بهجاجي عن تجربة محمد الكغاط فيقول، في ص 57، «لكن يبقى التأكيد على أن منحى التجريب لا يمكنه أن يكتمل كإنجاز إلا ضمن العرض المسرحي»، ويقترح بعض الحلول لإنجاح هذا «الإنجاز»، ولكنه لا يشير إلى أن هذه العروض قد قدمت فعلا للجمهور في إطار إنجازها.

قد يتبادر إلى الذهن أن هذا الأمر غير ذي أهمية في دراسة الكتابة المسرحية عند الكغاط. إلا أن هذا الأخير يشتغل كمخرج / مؤلف، بمعنى أنه لا يؤلف نصوصا مسرحية بالشكل المتعارف عليه، بل يكتب عروضا مسرحية يقوم بإخراجها كاستمرار لعملية الكتابة، لأنه في الأصل لا يكتب النصوص ولكنه يكتب العروض المسرحية. لذا وجب على الدارس لمسرح الكغاط أن يتوقف عند العروض، وليس عند النصوص المكتوبة، والتي لا تشكل إلا جزءا من مشروع مخطط له على الورق، ويتم فعلا إنجازه على الخشبة.

من القراءات ... إلى القراءة

أضاف المؤلف إلى عنوانه عنوانا فرعيا لتحديد نطاق اشتغاله، وربما للتأكيد على أن الأمر يتعلق بقراءات (بصيغة الجمع)، وليس بقراءة واحدة، أي بمنظور متكامل للمسرح المغربي خلال فترة تاريخية معينة. وتفيدنا كلمة «قراءات» أن المؤلف اشتغل في فترات زمنية متباعدة على مواضيع مسرحية عدة بدون أن يكون لهذا الاشتغال

رابط عضوي أو منهجي. من هنا كان من المفيد تحديد الفترة التاريخية التي يتناولها الكتاب، رغم أن القارئ المتمرس سيهتدي إلى ذلك بحكم أن الأمر يتعلق بتجارب معروفة لأنها طبعت مسيرة المسرح المغربي.

عن الإبداع المسرحي

في الاحتمال الأول كان المؤلف سيجد نفسه مضطرا لتقديم قراءة، وليس قراءات للإبداع المسرحي بالمغرب، وبالتالي يهيكل فصول الكتاب وفق منهج يؤدي إلى رسم صورة متكاملة عن المسرح المغربي، بدل اختزالها في خمس صفحات (105 إلى 109)، وتقليصها في تجارب استهلكت مع الزمن، ولا أحد يعتقد بصدق أنها تمنح أي عنصر يوهم «أن نراهن على الآتي» (ص 109) من خلالها.

أما في احتمال ثان فكان من الممكن أن يبدأ الكتاب بالفصل المتعلق بالنقد المسرحي بالمغرب، وأن يطرح فعلا قراءات يستخلص منها القارئ فكرة عن النقد المسرحي بالمغرب اليوم، على الأقل كما يمارسه محمد بهجاجي.

النقد المسرحي

النقد المسرحي هو تحليل العرض المسرحي في الحاضر، وقد يتخذ عدة مناهج. وإذا أخذنا فرنسا كمثال يمكن أن نحصي عددا لا محدود من المناهج، فحين نجد أن إيبر سفيلد، إلى جانب باتريس بافيس وآخرين، يقرأون العروض المسرحية انطلاقا من المنهج السيميائي، يعتمد دوفينيو المنهج الاجتماعي، وتتجه باحثو المركز الوطني للأبحاث العلمية C.N.R.S.إلى المنهج الوصفي. وهو ما نلاحظه في سلسلة «مسارات الإبداع المسرحي». أما برناد دورت فله منهج مخالف يمكن أن يقربه، ولو على مستوى آخر، من كورفان حيث يضعان العرض المسرحي في إطاره التاريخي، ولست أدري إلى أي حد قد يصح أن ننعت هذا المنهج بالمنهج التاريخي، بينما يعمل جورج بانو وفق منهج شفاف يقترحه في كل مرة كعملية غير مكتملة لأنها مرتبطة بصيرورة العرض المسرحي والإبداع لدى المخرج الواحد. لذا فحين يذهب اليوم أي باحث لمساءلة بيتر بروك عن إبداعه يجيب هذا الأخير : ينبغي مراجعة جورج بانو فهو الأدرى بكل شيء عن إبداعي.

إلى جانب هذه المناهج التي لا يمكن حصرها في الأسماء المذكورة، هناك النقد الصحفي ويعتبر أقل صرامة لأنه قد يكون يوميا ومتسرعا، كما قد ينزلق مع أذواق الجمهور وتوجه الصحيفة التي تنشره.

التنظير

ما يجمع بين كل المناهج آنفة الذكر هو أن الأمر يتعلق بباحثين يشاهدون العروض في الحاضر، ويقدمون عنها دراسة في الحاضر انطلاقا من عوامل مختلفة، قد تكون سيميائية، أي ترتبط بمدلول العلامات النابعة من العوامل المكونة للعرض؛ أو اجتماعية تدرس العرض المسرحي كظاهرة اجتماعية تؤثر وتتأثر بكل المكونات الاجتماعية الأخرى؛ أو تاريخية بمعنى أنها تجعل العرض استمرارا لما حدث وبداية لما سوف يحدث. وبالتالي تدرسه انطلاقا من موقعه في هذه الصيرورة اللامنتهية، ولكن في كل هذه الحالات يتعلق الأمر بعملية نقدية، وليس بعملية مولدة للإبداع أو توطئة له.

على منوال آخر، يعمد بعض المبدعين في مرحلة متقدمة من مراحل عملهم الإبداعي إلى تسطير بعض الخلاصات حول الأسس النظرية والمحددات التقنية التي كانوا ينطلقون منها زمن الإبداع، فهذه العملية تأتي على يد المبدعين بعد الإبداع، وليس قبله. وهي ما يمكن أن نصطلح عليه اسم التنظير أو جماليات المسرح، ولا يمكن أن نخلطها بالنقد المسرحي أو التأمل في مآل الوضع المسرحي لبلد معين في ظرف معين.

التأريخ للمسرح

لا يهتم تاريخ المسرح، كما هو شأن التاريخ عموما، إلا بما قد انتهى، فعلى عكس النقد لا يتعلق الأمر بالعرض في الحاضر. من ثمة فالذي يؤرخ للمسرح ليس مطالبا بمشاهدة العروض، وإنما يشتغل اعتمادا على الوثائق وملخصات العروض أو بيانات الخدمة bulletin de service للمسارح، في حين لا يمكن للناقد أن يعمل إلا بعد مشاهدة العروض. ولن يصح حديث «المنظر» إلا إذا عاش التجربة التي يكتب عنها.

في تاريخ المسرح يشير كل الباحثين إلى كتاب واحد في خمسة أجزاء للإيطالي بندولفي.

ومن المؤسف أن وضع المسرح في المغرب، حيث العروض المسرحية نادرة جدا، وهاربة لا تقدم في المدينة الواحدة على الأكثر إلا مرة واحدة، قد جعل المتتبعين لا يشاهدون دائما كل العروض (على ندرتها)، وبالتالي يكتبون كتابات عامة تقترح نفسها بين الأصناف الثلاثة التي سبق الحديث عنها. فالذي لم يشاهد العرض لا يمكنه أن يكتب في النقد، والذي لا يبدع لا يمكنه أن يكتب في التنظير. أما التاريخ فيطلب حدا أدنى من الفاصل الزمني، لذلك كثيرا ما تقرأ تأملات خاصة بمتفرج على شكل نقد مسرحي يقترح كتاريخ للحركة المسرحية بالمغرب، مع تغطية لحدث ثقافي مطعمة بتطلعات للمستقبل من خلال ما لم يحدث بعد في المسرح المغربي.

المخيلة ومرجعيتها

ينبغي التأكيد أن الاشتغال النقدي أو التاريخي أو التنظيري لا يعفي مطلقا من طرح بعض الإشكاليات المحددة لصيرورة المسرح وتطوره. إن أول هذه الإشكاليات تتعلق بالمخيلة ومرجعيتها، وهنا نجد كتاب بهجاجي لا يتوقف كثيرا عند عامل الأجيال في الممارسة المسرحية المغربية، ذلك أن لكل جيل مرجعيته المرتبطة بظرفه التاريخي، والتي قد تحدد أو تغني مخيلته حسب الحالات.

هكذا كان الهم الأساسي لجيل الرواد، ما قبل الاستقلال، هو النضال من أجل الاستقلال. وكان المسرح إحدى الوسائل الفعالة لتعبئة الشعب والجهر بالوضع الاستعماري، مما جعل القضايا المسرحية الصرفة خارج بؤرة الاهتمام. أما الجيل المخضرم الذي تلقى تكوينا مسرحيا، عبر دورات تدريبية، على يد منشطين فرنسيين قبيل الاستقلال، فقد حاول فيما بعد التخلص من هذا الإرث الفرنسي عبر العودة إلى الأشكال المغربية أو العربية الما قبل مسرحية كالحلقة والحكايات الشعبية والنصوص القديمة. ويمكن الرجوع إلى مقال شهير لأندري فوزان يتحدث عن هذه الفترة، ومبررا دواعي هذا النهج في تلك الفترة الدقيقة من تاريخ المغرب.

فيما بعد تعاقبت أجيال أخرى، على الخصوص في السبعينيات، كفترة انتقالية على مستويات عدة، انخرطت في توجهات أخرى من غير أن تبقى حبيسة قضايا

تجاوزها تاريخ المغرب، آخذة بعين الاعتبار أن جمهور اليوم يتوفر على مرجعية أخرى، ولا يمكن التواصل معه عبر ذاكرة الماضي، بل ينبغي البحث عن أشكال جديدة ومرجعيات معاصرة تشكل ذاكرة الحاضر والمستقبل.

للتذكير فإن بعض التجارب التي راهنت على هذا التحدي قد تمت في إطار مسرح الهواة، كمسرح تجريبي وكإبداع حر.

«الحفلُ التّنكري» * لمحمد بهجاجي

بنية الشذرات

صدرت للكاتب والناقد محمد بهجاجي مسرحية بعنوان «الحفل التنكري»، وتأتي هذه المسرحية بعد مسرحيات أخرى نشرت في بعض المجلات والجرائد وأخرى لم تنشر، وبعد كتابه النقدي «ظلال النص» (1991).

وبقدر ما كان الكتاب الأول مناسبة لرصد ما وصل إليه الناقد من استنتاجات واجتهادات في موضوع تحليله للإبداع المسرحي المغربي المعاصر، بقدر ما يطرح صدور هذه المسرحية عدة تساؤلات، أود التوقف عند بعضها كمدخل أساسي لفهم هذا النص في سياق واقع المسرح المغربي الحالي.

نتساءل في البداية : هل تنشر المسرحيات عادة قبل أو بعد تقديمها على الخشبة ؟

وهو سؤال لا يفترض بالضرورة أن يكون تقديم المسرحية على الخشبة هو ما يمنحها مشروعيتها كجنس محدد، ولكنه يفترض بالأساس أن الخشبة هي المأوى الطبيعي أو المفترض لكل النصوص المسرحية.

ورغم أحقية السؤال الذي يبقى مفتوحا، باعتبار أن كل عصر مسرحي قدم إجابة انطلاقا من عوامل مرتبطة بواقع العمل المسرحي في ذلك العصر أو القطر،

---

* «الحفل التنكري» : نص مسرحي، محمد بهجاجي، دار قرطبة ، الدار البيضاء 1996.
نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 22 مارس 1996.

أعتقد أن محمد بهجاجي كان على صواب حين اتخذ هذه المبادرة على الأقل لسببين :

أولاً : لأن المسرح المغربي، كما هو ممارس في أغلب الأحيان، يغض الطرف عن هذا النوع من الكتابات ليركن تحت ركام كتابات مكرورة لا تسمو إلى نفس النفس الإبداعي.

ثانياً : لأن للنص المسرحي فعلا مسارين مختلفين : الخشبة والنشر، ولا يمكن لأحدهما أن يلغي الآخر وأن يقوم مقامه.

في هذه الحالة يمكن أن نعيد طرح سؤال قديم، ولكنه دوما متجدد : هل يمكن قراءة نص مسرحي كما نقرأ أي نص أدبي آخر ؟

لا أريد أن أعود في هذا الصدد إلا إلى الجواب الذي صاغه، منذ قرون، موليير وهو يقدم إحدى مسرحياته ليؤكد بأن النصوص المسرحية (الكوميدية) «وجدت أصلا لتقدم على الخشبة، وأنه لا ينصح بقراءتها إلا الذين يتوفرون على أعين لاكتشافها في جو العرض المسرحي».

فحتى وإن كان نشر مسرحية قبل عرضها يعد في حد ذاته دليلا قاطعا على أن للنص المسرحي وجودا خارج وجوده كعرض، نستطيع أن نجزم أنه تبقى للنشر في هذه الحالة عدة مزايا، خاصة في سياقنا الثقافي والمسرحي على الخصوص :

فهناك المتعة الأدبية التي تمنحها قراءة النص، وأن توفر النص مطبوعا يجعل دراسته الأدبية في متناول الجميع، وقد يجعل القارئ يتخيله على الخشبة. وبالتالي يقرأه بطريقته الخاصة، وكثيرا ما يعود الباحثون إلى النصوص المكتوبة كآخر العلامات الدالة على وجود مسرح فيعتمدوها لتقديم دراسات، ولو من زاوية محدودة جدا.

في ظل الوضعية التي يعرفها المسرح المغربي، تكتسي عملية النشر طابعا خاصا باعتبارها إحدى وسائل فك الحصار على نوع معين من المسرح لم يستطع، بعد، أن يفرض لنفسه حيزا للتنفس والحياة والإبداع والتعبير عن الذات.

هناك سؤال آخر يطرحه، أو يجيب عنه هذا النص بطريقته : هل توجد في المغرب مهنة المؤلف المسرحي من غير أن يكون في نفس الوقت ممثلا أو رئيسا لفرقة مسرحية أو مسؤولا أو مرتبطا بشكل ما بمؤسسة مسرحية ؟ فتاريخ المسرح المغربي، مع استثناءات قليلة، يؤكد أن هذه المهنة لا وجود لها بشكل مستقل، وأن الكاتب الذي تقدم نصوصه على الخشبة يكون، في أغلب الأحيان، مرتبطا عضويا بنشاط فرقة أو مؤسسة مسرحية.

يدعونا محمد بهجاجي، من خلال هذا النص، إلى حفل تنكري. ويصر على أن الأمر يتعلق بحفل (أي أننا ندعى له) وليس احتفالا نشارك في إحيائه، وكما لو أن هناك نوعا من القدرية، إذ يتعلق الأمر في الحقيقة بـ «الحفل التنكري»، وكأنه الوحيد أو الحتمي الذي لا مفر منه.

وكما في كل الكتابات التي تطمح إلى أن يلجها المتلقي بوعي، فهي تعلن عن نفسها وعن طبيعتها منذ الوهلة الأولى، لذلك نجد المؤلف يتعمد إحاطتنا علما منذ البداية بأن الأمر يتعلق بالمسرح حيث الشخصيات ليست إلا الممثل والممثلة. لا يفوتنا أن نؤكد هنا على أن وضوح هذه الإشارة في النص المكتوب لا يعني بتاتا أن الأمر قد يبقى كذلك في عرض مسرحي لهذا النص، هذا إضافة إلى أن ولوج عوالم المسرح بهذا الشكل قد يفيد كذلك أن لا شيء ثابت، وبأننا مدعوون إلى لعبة الوجوه والأقنعة عبر هذا الحفل التنكري.

تبدأ المسرحية، إذن، بتعريف ضئيل للشخصيتين وبدون تحديد للمكان الذي سنتعرف، فيما بعد، عن بعض ملامحه على الأقل كما تعيشها الشخصيات. وقد نتوهم للوهلة الأولى أن في الأمر نوعا من الحرية للمخيلة، ولكن ما نلبث أن نكتشف بأن هذه الحرية جد مقيدة بعدة ضوابط سنعثر عليها تباعا في نص الحوار، حتى وإن خلا منها نص الإشارات.

وإذا كنا نلاحظ في أغلب الأحيان على النصوص المغربية غياب تجربة الخشبة لدى الكتاب الذين لا ينتمون (تقنيا) لهذا الشكل التعبيري، فنستطيع أن نقر أن محمد بهجاجي قد أخذ من الوقت ما يكفيه لمتابعة مسرحيات الآخرين، ولكتم غضبه أو إحباطه أحيانا، وللتفرغ لكتابة المسرح الذي لم تتح له (ربما إلا لماما) المناسبة لرؤية هذا المسرح الذي ظل بهجاجي يحلم به، وربما يبحث عنه في ظلمات قاعاتنا.

يرتكز هذا النص على الاختصار في كل شيء، في الكلام، في التوابع التي لا تتعدى عشرة أشياء ضرورية لإقامة الحفل، ثم شخصيتين وطيف وصوت. غير أن هذا الاختصار يعوض عنه بعمق الأشياء والأحاسيس المعبر عنها حتى بإيحاءات صغيرة أحيانا وبلغة عربية سلسة شاعرية شفافة خجولة ومختزلة في كثير من الأحيان. هذه إحدى النقط التي تجعل هذا النص يندرج بحق في إطار المسرح المغربي المعاصر الذي يبحث بشغف عن نصوص من هذا النوع، تعبر عن أن ضعف الإمكانيات لا يمكنه أن يكبل المخيلة، بل على العكس كلما كنا على اضطرار للاشتغال في ظروف

الإجحاف، كلما أمكن للمخيلة أن تملأ كل الثقوب الأخرى. كما أن لهذا الاقتصاد في تأثيث الخشبة مزية أساسية يرتكز عليها هذا النوع من المسرح الذي يعتقد أن ملء الخشبة عن آخرها يجعل مخيلة المتفرج معطلة عن العمل لأن كل مساحاتها قد امتلأت بالقشور. لذا وجب جعل المتفرج في حالة إيقاظ وتأهب، وتلك إحدى المطامح الأساسية لهذا النص.

حين تنطلق الشخصيتان في لعبة البحث عن الهوية والذات يطول الأمر كثيرا وتتشعب القضايا، بل وتشوبها كثير من الشكوك وكأن أقصى المتاهات هي التي تفضي (أو لا تفضي) إلى البحث عن النفس. في هذه الحالة يمنحنا المؤلف إمكانية وجود مخرج من القدر المرسوم عبر ممارسة الشغب بالخروج عن النص، أي عما هو مسطر سلفا من طرف الآخرين.

ونحن نغوص في تفاصيل النص نتساءل : هل كتب على النصوص الجديدة ألا تنجو من لعبة المسرح داخل المسرح ؟ غير أن الأمر هنا يكتسي ربما طابعا أقوى وأكثر دلالة يكاد يكون ذاتيا حين يعبر عن شيء يسمى «هوى المسرح». إلا أن اللعبة، ككل أنواع اللعب غير البريء، تصطدم بحتمية اختلاط الواقع بالتمثيل، والوجوه بالأقنعة، مع صعوبة تحديد قواعد تحتمي بها النفس.

من هنا يأتينا هذا النص جد محمل بأسئلة وقلق ومخاطرات عصرنا، فالشخصيات تعيش زمنها بضجر شديد حتى يكاد هذا الضجر أن يخنقها، ويصل أحيانا إلى أقصاه حين يمزج النص بين أجواء عبثية وتفاصيل يومية دون تكلف وقفز على آليات التداعي التي أدخلت الشخصيتان فيها عن قصد أو عن غير قصد أحياناً.

صحيح أن تقسيم هذا النص إلى فصول ولوحات ليس له دائما ما يبرره، ولكن أعتقد أنها تقسيمات شكلية جدا قد لا تضر بالهيكل العام للمسرحية الذي يظل مع ذلك نهرا مسترسلا بلا ضفاف. ثم أن تقديم النص على الخشبة كعرض قد يعصف بدون أدنى ضرر بهذه التقسيمات.

ونتساءل مرة أخرى : هل هذا النص متكامل ؟ أم أن النص المسرحي المكتوب بشكل عام يكون غير متكامل ومليئا بالثقوب.

وما معنى أن يكون النص المسرحي المكتوب متكاملا ؟ فهذا الجنس في الكتابة يظل بطبيعته غير مكتمل لأنه يبحث وهو في طريقه إلى الجمهور، عن كل العناصر

الأخرى المكونة أو المكملة للعرض المسرحي، والتي من شأنها إعادة ترتيب الأشياء على نحو معين كي يستقيم النص ويصبح عرضا مسرحيا. ذلك أن المسرح أساسا، وفي جوهره، لا يحكي بقدر ما يكشف عن الأشياء. ولذلك فهو في أشد الحاجة، أكثر من كل الأجناس الأدبية الأخرى، إلى الخشبة. وهنا ينبغي أن نوضح أن وراء اللعب المسرحي هناك متن حكائي، لأن المسرح يحكي من خلال الكشف، ولا يستقيم أحيانا ذلك إلا من خلال العرض المسرحي. وتلك ربما أهم مميزات هذا النص لأنه يظل مشروعاً جد مفتوح.

ويمكن أن نخلص إلى أن هذه المسرحية هي في الواقع مسرحيات أو شذرات لمسرحية يدعونا فيها المؤلف، على لسان إحدى الشخصيات، إلى أن ندعوه ليعيد ترتيب ما جرى. وهي دعوة مجازية المقصود منها أن الحياة قابلة لأن تعاش بطريقة أخرى، شريطة أن يترك لنا الاختيار، وشريطة أن نمنح نفسنا فرصة الوعي بمغزى ما جرى أو ما يجري.

الإخراجُ المسْرحي المعَاصر

أسئلة المفهوم والوظيفة والتطور*

يقترح موضوع «تيارت الإخراج المختلفة في تشكيل صورة العرض المسرحي في القرن العشرين» عددا من المداخل، بعضها ينحو منحى أكاديميا يدقق المفاهيم والاتجاهات والمناهج. وبعضها الآخر يقارب الموضوع من زاوية التأطير التاريخي. وبالنسبة لي فقد اقترحت أن أعالج الإشكاليات المطروحة انطلاقا من مقاربة تسعى لإقامة نوع من التركيب الذي يربط بين المفاهيم والاتجاهات، ونمو هذه المفاهيم والاتجاهات في مسار التاريخ، وفي بناء التجارب الإخراجية المختلفة التي أسهمت في بلورة المشهد المسرحي المعاصر وتطويره.

هذه المقاربة تفترض منا أولا الإشارة إلى حداثة الإخراج كمفهوم وكمهنة. فمعلوم أن هذه الوظيفة لم تبرز بشكلها الواضح اليوم إلا في النصف الثاني للقرن التاسع عشر. أما قبل ذلك فقد كانت تلك الوظيفة تسند إلى الممثل (رئيس الفرقة) أو إلى المؤلف أو إلى شخص آخر يشبه المحافظ العام للعرض المسرحي. وبمجرد ظهور الوظيفة في شكلها الحديث صرنا نلاحظ التطور الكبير الذي عرفه الإخراج في القرن العشرين، تطور عبرت عنه مدارس ونظريات جعلت أي تصور للمسرح لا يستقيم إلا إذا نظرنا إلى المسرح لا فقط ككيان أدبي، ولكن أساسا كفن للعرض. ومع تطور الأفكار والتجارب وجد هذا المعطى امتداده من خلال ثلاثة مستويات :

---

* نص مداخلتي في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة، يوم الأحد 3 شتنبر 2000.

ـ في أذهان الجمهور المتلقي للعرض المسرحي الذي أصبح يحس بوجود، بل بضرورة هذا الوسيط الجديد.

ـ لدى النقاد والباحثين والمهتمين بالظاهرة المسرحية الذين أصبحوا يدرسون المسرح من خلال إبداع المخرج ومقاربته.

ـ في الواقع العملي حيث سنرى كيف أصبح المخرج قائد الأوركيسترا بدون منازع. لا ننسى أنه قبل ظهور المخرج كانت الفرق المسرحية مسيرة من طرف ممثلين نجوم، الشيء الذي جعل المسرح يقترب في بعض تجلياته من عملية التسلية.

هنا ينبغي الإشارة إلى ثلاثة عوامل كان لها دور حاسم في تطور اشتغال ومفهوم الإخراج :

الأول : تطور الكتابة المسرحية التي لم تعد تعتمد على القواعد الجاهزة المتراكمة منذ قرون، بل أصبحت تقترح عوالم وأشكال جديدة لم يسبق بعد للمسرح أن اقترب منها.

الثاني : تطور التقنيات المسرحية، وهو ما جعل الفضاء المسرحي لم يعد ذلك المكان المحدد المعروف، بل أضحى الإطار الذي يتغير بتغير كل عرض مسرحي، وهذا ما صار يعطي إمكانية أوسع لتقديم العروض واستغلال الفضاء المسرحي.

الثالث : ظهور وتطور مهن ملحقة كالسينوغرافي ومصمم الإضاءة ومبدع الموسيقى وغيرهم.

هذه العوامل ساهمت جميعها في ظهور تراتبية جديدة في هرم المشاركين في العمل المسرحي جعلت المخرج يتبوأ مكانة المسؤول الأول عن العرض.

لقد وضعنا هذا التوجه المعاصر للإخراج أمام معطيات جديدة :

هنا، حدث تغيير جوهري في ماهية العرض المسرحي، بحيث صار ينظر للمسرح كوحدة متكاملة، وكنسق شامل تؤسسه كل مكونات العرض من نص وتشخيص وتقنيات وكل المكونات الأخرى. إذ لم يعد ممكنا الإقرار بأن كتابة النص المسرحي وحدها تخلق المسرح، بل لابد من خلق الشروط الكاملة لتقديم العرض المسرحي بمكوناته وعناصره ودلالاته الجديدة.

إن التأكيد على هذه الفكرة يعني أن الإخراج لم يعد مجرد تقديم أو شرح لنص مسرحي معين، ولكن أصبح الوساطة الضرورية بين النص والعرض. الشيء الذي يجعل النص المسرحي مشروع عرض، ويعرّف الإخراج في نهاية المطاف بأنه، من جهة،

كل العناصر المشكلة للعرض المسرحي، ومن جهة أخرى، هو كيفية استعمال هذه العناصر لبناء العرض وصياغة دلالاته.

الإخراج بهذا المفهوم خلق علاقات جديدة بين المتدخلين في العملية المسرحية، من هذه العلاقات حضور الجمهور كبعد أساسي في العمل المسرحي. إن العروض المسرحية صارت مساهمة في خلق جمهور، أو لنقل خلق نوع من «التوافق» مع الجمهور، بحيث أصبح هذا التوافق يجعل كل العروض التي ستقدم على نفس المسرح لابد وأن تتأثر، سلبا أو إيجابيا، بصيغة التوافق التي تطرحها العلاقة الجديدة بين المسرح والجمهور. كما أن حضور الجمهور يظهر على مستوى ثان حين يبدع المخرج، وفي تصوراته أن إبداعه هذا موجه لجمهور معين. وهو توجه لا يعني إرضاء الانفعالات السريعة لهذا الجمهور، ولكن يؤكد على التعامل معه من خلال مرجعيات هذا الجمهور الثقافية والاجتماعية والفنية والإستتيقية. من العلاقات الجديدة كذلك التي أصبح يفرضها هذا الواقع الفني الجديد، ما عرفه المعمار المسرحي من تطور صار يقترح على العاملين في المسرح أبعادا وسبلا أخرى للتواصل مع الجمهور وإمكانيات وتقنيات أخرى للذهاب أبعد بالفن المسرحي.

إذا كان التوجه المعاصر للإخراج قد أغنى الممارسة والنظريات بكل هذه المعطيات التي تقر تراتبية مغايرة بالمعنى الذي وضحناه أعلاه، فإننا سنلاحظ كيف أن الاجتهادات المسرحية قد عرفت اختلافات كثيرة باختلاف التراتبية التي يتبناها هذا المخرج أو ذاك.

من هنا ظهرت ثلاثة اتجاهات أساسية في الإخراج كما ظهر وتطور مع التجارب المتعددة لأهم الرواد الذين حاولوا أن يحددوا معنى الإخراج انطلاقا من الأولوية التي يعطونها في تناولهم الفني للعملية الإخراجية :

الاتجاه الأول قاده كل المخرجين الذين اشتغلوا على إعطاء الأولوية للنص على حساب كل العناصر الأخرى المكونة للعرض. يمكن أن نطلق على هذا الاتجاه، بكثير من التجاوز، اسم الاتجاه الكلاسيكي الذي تطور على الخصوص في فرنسا في إطار لاكوميدي فرانسيز (أو ما يسمى بدار موليير) عند كل المخرجين الذين انتصروا للنص الكلاسيكي الفرنسي وجعلوا خدمته وظيفتهم الأساسية. نعثر على نفس الاتجاه في انجلترا لدى حماة النص الشكسبيري.

أما الاتجاه الثاني فقد جاء في تعارض تام مع الاتجاه الأول ليعلن أن الأولوية

كل الأولوية للمسرح، أي للعرض في مواجهة النص الذي لا يحتل إلا مرتبة جد متواضعة في تراتبية العناصر المكونة للعرض المسرحي. نعثر على هذا الاتجاه بقوة لدى كل المخرجين الذين اشتغلوا على كل أشكال ما سمي بالمسرح التجريبي، وهي تجارب كثيرا ما ينطلق روادها من بعض التمارين في الارتجال أو في البحث عن صيغ العرض بدل الانطلاق من نص جاهز. نجد هذا التوجه لدي جيليان بيك في «المسرح الحي» بالولايات المتحدة الأمريكية أو عند كروتوفسكي في بولونيا مثلا.

هناك اتجاه ثالث، وإن لم يكن بالضرورة في تعارض مع الاتجاهين السابقين، إلا أنه يقر بأن الأولوية ليست للنص على كل حال، ولا هي للمسرح المجرد هكذا، ولكنها موجهة للمعنى الذي يتيح أشكالا فنية من أجل أن يصل للمتفرج. هذا الاتجاه يرى أن للمسرح وظيفة اجتماعية وإيديولوجية، وأن كل العناصر التي تخلق المسرح (من نص ووسائل فنية وتقنية) ليست هنا إلا لتعبر عن مضمون معين هو سر وجود المسرح أساسا. هذا الاتجاه يسمى عادة بالمسرح السياسي أو الإيديولوجي، وقد تطور كثيرا عند بيسكاتور بألمانيا، وكذلك في العديد من اجتهادات برتولد بريشت.

صحيح أن هذه الاتجاهات المختلفة يمكن أن نقدمها هكذا وأن نعرفها بشكل بيداغوجي، ولكن في الواقع قد نصطدم بممارسات فنية لا تعبر بالضرورة عن هذه التعاريف بهذا الشكل الدقيق. لقد أفرزت الممارسة العملية للإخراج في تركيبته وتطوره اجتهادات تنبهنا إلى أنه من الممكن أن نبتعد عن الدوغمائية، ونعتبر الإخراج نوعا من التوازن بين كل هذه الاتجاهات. وأن نبتعد عن اتجاه أو نقترب من آخر دون الخروج عن المنطق العام الذي يتحكم في كل اتجاه على حدة.

هكذا عمل ستنيسلافسكي في روسيا انطلاقا من نصوص تشيخوف على إبداع مسرح فني. واشتغل بيتر بروك في انجلترا وفرنسا على قراءات جديدة لنصوص شكسبير وكأنه في كل إخراج يقرأها من جديد. نفس التوجه سنجده ولو بشكل مختلف عند جورجيو شتريلير في إيطاليا وأنتوان فيتاز وأريان منوشكين في فرنسا، الذين اشتغلوا على نصوص الكلاسيكية وطوروها في اتجاه مسرح تجريبي.

وسنلتقي بالعديد من الاتجاهات المتداخلة كلما عبرنا القارات للبحث عن اتجاهات الإخراج في المسرح المعاصر. إنني أتذكر في هذا السياق أبحاثا واجتهادات المخرج الإنجليزي إدوار كوردون كريك (1872 - 1966) الذي تخيل مسرحا مستقبليا

يتشكل فقط من الحركات والمناظر والأصوات، لكن المؤكد أن عملية الإخراج تظل دائما وعدا أو تمنيا. لذلك نجد أغلب المخرجين يحجمون عن الكتابة عن تجاربهم، ويفضلون أن يعملوا باستمرار لمحاولة الوفاء بوعدهم.

أتذكر، هنا، المخرج الفرنسي لوي جوفي (1887 - 1951) الذي فضل أن يتحدث عن الفعل المسرحي، بدل الحديث عن النشاط المسرحي أو الفن المسرحي، وفي ذلك إشارة بليغة الدلالة.

وتحضرني دائما إسهامات برتولد بريشت الذي برز في سياق يتوزعه منحيان : منحى استيتيقي يسعى إلى تقديم المسرح كمنجز جمالي رفيع، ومنحى اجتماعي يهدف إلى أن يكون المسرح وسيلة للنقد وللتدخل في الصراع الاجتماعي. برتولد بريشت أقام المعادلة بين المنحيين إذ سعى إلى أن يكون العرض المسرحي صيغة جمالية سامية، ولكنها في نفس الوقت مفتوحة على أسئلة المجتمع، فلا وجود لأية قطيعة بين الشكل والمضمون. بل الأكثر من ذلك أن برتولد بريشت قد تقدم بالمعادلة لدرجة أكثر تكثيفا حين أكد على أن العرض لا يقدم كإنجاز لنفسه، بل لجمهور معين محدد في إطار ظرف اجتماعي واقتصادي وسياسي معين، بمعنى أن المسرح قادم من هذا الظرف، لكنه موجه للفعل والتأثير عليه. وهنا لابد من التأكيد على أن اجتهادات برتولد بريشت مع فرقة «البرلين انسومبل»، على مستوى الإنجاز العملي، قد وجدت صدى أوسع، ومريدين كثرا على الخصوص في فرنسا من خلال أعمال المخرج روجي بلنشون (1931 ـ ...)*، وفي إيطاليا من خلال إنجازات جورجيو شتريلر(1921-1997)

ومن دون شك فإن ثمة قضايا حسم فيها الإخراج في تطوره المعاصر، منها :

ـ إن المسرح كما عرفه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا، «فوضى تنتظم»، بمعنى أن كل ما يشاهده أو يسمعه المتفرج منظم ومحبوك بعناية، وأن لا مجال للصدفة في المسرح، فالأنساق هنا، كما أسلفت القول، موجودة لتولد المعنى وليست لذاتها أو للزخرفة فحسب.

ـ إن المسرح كذلك، حتى وهو يخلق الوهم، فهو ليس محاكاة للواقع، بل هو نسق فني له لغته ومرجعيته. وفي مواجهة نوع من المسرح التجاري الذي يعتمد على فن الزخرفة وتكديس المناظر على الخشبة، اجتهد أكبر المخرجين في إبراز تطور معين

* توفي سنة 2009

للإخراج يعتمد على فراغ الخشبة أو تفريغها، مما جعل المخرج الإنجليزي بيتر بروك يسمي كتابه الشهير والمرجعي «الفضاء الفارغ»، ومما حدا بالمخرج البولوني جيرزي كروتوفسكي (1933ـ1999) لأن يجتهد في ممارسة هذا النهج إلى درجة الدعوة إلى «مسرح فقير».

ـ إذا كان المسرح لا يتطور، فعلا ، إلا من خلال ربط نوع من العلاقة مع الجمهور، يحق لنا أن نتساءل : هل هذا المسرح المقترح بهذه العناية وبهذه الدقة موجه فعلا للجميع ويقدم كخدمة عمومية، كما تمنى ذلك مؤسس مهرجان أفينيون المخرج الفرنسي جان فيلار (1912ـ 1971) ؟

تختلف حقا الأجوبة عن هذا السؤال لدرجة أن هناك من يعتقد بأن عملا من هذا الطراز لا يمكن أن يقدم إلا لنخبة محددة. وبما أن هذه النخبة بشكل عام، هي التي تعتبر الأكثر فاعلية في المجتمع، فإن هذا العمل لن يذهب سدى. بينما يلح المخرج الفرنسي أنطون فيتيز على ضرورة العمل على مسرح نخبوي ولكن للجميع (élitaire pour tous).

في هذا الصدد نلاحظ أن الإخراج بدأ يتجه نحو نوع من الصفاء، وكأننا به يعود دائما إلى التحدي الذي اقترحه علينا الفرنسي أنطونين أرطو (1896ـ1948) بالدعوة إلى مسرح للقسوة، وهي قسوة الروح أكثر من أي شيء آخر. من هنا جاء أحد نصوصه معنونا بعنوان غريب «هذا اليائس الذي يحدثكم».

تحدثنا في البداية عن كون بروز شخصية المخرج جاء كذلك نتيجة تطور الكتابة المسرحية والتجائها لعوالم وأشكال جديدة، كما في ما سمي بمسرح العبث. وهذا يعني أنه كان على المخرج أن يهيىء الممثل الذي تعود، وأتحدث هنا تاريخيا، على لعب أدوار معروفة ونمطية، (أن يهيئه) لولوج هذه العوالم الجديدة التي يقترحها الكتاب الجدد، أو المسرح الجديد أو الكتابة المسرحية الجديدة. لذا سنجد بأن فن التمثيل ومناهج تكوين الممثل أضحت إحدى أهم ركائز الإخراج المسرحي، لدرجة جعلت أحد أهم مخرجي القرن العشرين كونستونتين ستانسلافسكي (1863ـ1938) يخصص كل كتاباته ونظرياته لتكوين الممثل كأنه المفتاح الأساسي للممارسة المسرحية الحديثة. في نفس السياق ستجتهد سميائيات المسرح في إبراز أن الممثل هو إحدى العلامات الأكثر دلالة في العمل المسرحي كما تؤكد على ذلك الباحثة الفرنسية

آن إيبرسفيلد* في أهم كتاباتها عن مفهوم ومدلول الإشارة في المسرح، إذ تعرف المسرح كرياضة للنظر un sport de regard.

لا بد أن أشير إلى أنه أمام ما سمي بأزمة المسرح، تطور وتوسع مفهوم المسرح المدعم ماليا من طرف مؤسسات الدولة، إما مركزيا من طرف وزارة الثقافة، أو محليا من طرف الجماعات المحلية. هنا برز مرة أخرى المخرج ليس فقط كمبدع صاحب مشروع جمالي وفني، ولكن كمسير وكمتصرف في أموال عمومية. من هنا أضحى عرضة للنقد والمحاسبة لأن البحث الفني أصبح مكلفا ماليا. وبالطبع أحاول هنا أن أرصد الظاهرة دون أن أغفل أن هذا الدعم هو الذي مكن أسماء واجتهادات فنية مهمة من الاشتغال وتطوير هذا الفن، وإعطائه نفسا فنيا جديدا بعيدا عن إكراهات الشباك.

لقد أشرت فقط إلى بعض الأمثلة في تكوين وظيفة المخرج كما تطورت اليوم، ومعلوم أن هناك بكل تأكيد اجتهادات أخرى متنوعة الاتجاه والتفكير، لكنها تلتقي جميعها عند إشكالية عميقة نصوغها على هذا النحو :

هل الإخراج المسرحي بدلالته المعاصرة هو الذي يولد النص أم أن النص في حاجة دائمة إلى هذه القراءة العملية pratique لكي يتحول إلى عرض فني ثم إلى معنى محدد ؟

هذه هي أهم الإشكالات التي كانت وراء التطور الفعلي للإخراج، وما اكتسبه من مشروعية مؤكدة، جعلته أهم ركائز الفعل المسرحي في الوقت الذي يمكن التخلي فيه عن النص مثلا، أو عن القاعة الإيطالية المعلبة، أو حتى عن تقنيات أخرى كالإضاءة أو الديكور أو المؤثرات الصوتية أو غيرها.

لنعد إلى السؤال المطروح لنؤكد أن كل عملية إخراج هي، في نهاية الأمر، قراءة لنص معين، بما يعني شرح هذا النص وإعطاءه تأويلا، علما بأن المتفرج لا يملك إمكانية ولوج هذا النص (المقدم على الخشبة) إلا من خلال قراءة المخرج. من هنا إذن تضخم حجم المخرج، هذا المبدع الجديد.

وهنا يطرح أمامنا سؤال آخر :

* آن إيبرسفيلد (1918-2010)

هل النص المسرحي يحتوي على معنى واحد غير قابل للاجتهاد والتأويل، أم على العكس نحن أمام دعوة مفتوحة للقراءات المتعددة، وبكل الوسائل التقنية الممكنة ؟

إن ما جعلنا نصوغ هذا السؤال هو ما يلاحظ بخصوص التعامل الجديد مع النصوص الكلاسيكية حيث بدأت تتغير القراءات والتأويلات من إخراج لآخر. بل أصبحت القراءة الجديدة لهذا النص أو ذاك هي ما يبرر إعادة إخراجه وتقديمه لجمهور جديد.

لا ننسى بأن الإخراج بهذا المعنى، خاصة في الثقافة الغربية، هو الذي أزاح الغبار عن العديد من النصوص الكلاسيكية القديمة، وجعلها في علاقة جديدة متجددة مع الجمهور اليوم، وما جعل الإخراج يتطور كثيرا ويطور معه العمل المسرحي هو هذه الفلسفة التي أكد عليها بيتر بروك، والقائلة بأننا في المسرح حين نكتشف شكلا فنيا معينا لا يمكننا العودة إليه إلى ما لا نهاية، بل ينبغي تجاوزه من خلال البحث والتنقيب عن أشكال وصيغ جديدة. لذا نؤكد أن الإخراج في الواقع يظل فنا مرنا قابلا لكل التحولات التي تمليها تطوراته وشروط اشتغاله.

وبما أن المقام هنا (مهرجان المسرح التجريبي) مقام الإبداع والسؤال المستمر، مقام دار الكنانة حيث التجارب والأسئلة تتواصل باستمرار يحق لنا التساؤل :

كيف تمثل المخرجون العرب هذه التوجهات والتصورات ؟ كيف نظروا إلى الإخراج كوظيفة وغاية ؟ وهل يمكن الحديث داخل المسرح العربي عن اتجاهات ما ؟

قبل الشروع في الإجابة عن هذه الأسئلة لا بد من الإشارة إلى أن المسرح العربي ظل باستمرار متفاعلا مع ما يحققه الغرب من تطورات، وفي نفس الوقت ملتفتا إلى رصيده التراثي حيث تعيش تجارب لها عراقة التاريخ وخصوصيته. ويهمنا، في هذا الإطار، أن نتوقف عند تجربتين اثنتين يمكن اعتبارهما جوابا عن هذه الأسئلة السالفة :

التجربة الأولى يمثلها مخرجون طلائعيون حاولوا تطبيق أهم المناهج والمدارس الإخراجية المعاصرة. هؤلاء جعلوا من إبداعهم، عن وعي أو عن غير وعي، نافذة على المسرح الغربي من خلال أهم تجاربه الإخراجية. وقد توفق بعض هؤلاء المخرجين، إلى حد بعيد، في رسم معالم فرجة مسرحية عربية جديدة، غير أن هذه التجربة تطرح إشكالا آخر :

هل الجمهور المسرحي العربي في توافق تام مع هذه الفرجة ؟ بمعنى هل أجاب هذا التوجه عن أفق انتظار الإنسان العربي، أم أن التجربة ظلت تتطور في غياب تلقي إيجابي يعمق التواصل المنشود ويعطي للمسرح العربي امتداده الحضاري ؟

أما التجربة الثانية فقد كان الدكتور علي الراعي، في مصر، من أهم الدعاة فكريا إليها، وكان الطيب الصديقي، في المغرب، من روادها الأوائل تطبيقا. هذه التجربة تدعونا إلى تجاوز السؤال المحير : هل عرف العرب المسرح من قبل أم أن هذا الفن دخيل على الثقافة العربية ؟

من ثمة تقودنا هذه التجربة إلى الالتفاتة إلى كل أشكال الكتابة الأدبية العربية التي تحمل نفَسا مسرحيا، وتكون بالتالي قادرة على أن تمنح المبدع العربي الواعي مادة كتابة مسرحية (كنص)، وتمنحه أيضا، قالبا مسرحيا عربيا يقرب المسرح من الوجدان العربي ويجعله مادة عربية خالصة.

لقد تمكن هذا الاتجاه، فعلا، من تحقيق إنجازات هامة على مستوى إغناء الإبداع المسرحي العربي، وأعطى العرب الثقة في إثراء المسرح كفن كوني، وصالح المسرح مع الأدب العربي، ومع الجمهور، ومع تقاليده الخاصة، وفتح أمامه أفقا رحبا ليغرف من معينه الذي لا يجف.

ويظل هناك، مع ذلك، سؤال محير : هل يمكن لهذه التجارب المسرحية، التي تريد أن ترتبط بأنماط من أشكال الفرجة الشعبية التي ترتبط، بدورها، بنمط من أنماط العيش الآيلة للانقراض، هل يمكنها أن تتطور ؟ أليس تطورها الفعلي يعني أن يتم تجاوز هذه الأشكال، واقتراح أفق جديد للمسرح العربي يريد أن يكون ذاكرة الحاضر والمستقبل، وليس فقط ذاكرة للماضي ؟

باتّجاه المؤْسم المسرحيّ*

شهد المسرح المغربي خلال العقدين الأخيرين عددا من الأحداث التي كان لها أثر بيّن على طبيعة سير الفعل المسرحي، وهو ما وضع هذا الفعل أمام جملة قضايا وتساؤلات تهم حاضر المسرح المغربي ومستقبله. وسأركز، هنا، على ثلاثة أحداث على جانب كبير من الأهمية :

- الحدث الأول، افتتاح مدرسة عليا للتكوين المسرحي سنة 1986 باسم المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، فبعد سنوات من التردد يقرر المغرب، أخيرا، الاعتراف بأن المسرح بمعناه الحديث لم يعد مجرد ممارسة منذورة للصدفة وبإمكانها أن تمارس بدون أي تكوين.

إن افتتاح هذا المعهد إقرار علني، سياسي ورسمي من طرف الدولة، بأن المسرح ممارسة فنية وثقافية محكومة بقواعد يمكن تحديدها والتحكم فيها، وتعلمها بالتالي. إن المعهد كان، أيضا، إشارة قوية إلى أن من يطمح إلى أن تكون له الكلمة في المجتمع (والمسرح ضمن هذا المقصد) فضروري أن يتوفر على حد أدنى من الثقافة الأساسية، ومن التكوين المسرحي.

ومعنى ذلك أن وجود هذه المؤسسة جاء ليجيب عن مطلب حيوي لنساء ورجال المسرح المغربي الذين كانوا يتوقون إلى أن يصبح المسرح المغربي ممارسة واعية. ومع ذلك فمن الواجب التأكيد على أن معهدا من هذا النوع لا يمكن أن يعيش ويتطور خارج الشروط الحالية للمهن التي يلقنها، أي خارج ممارسة مسرحية منظمة

* هذا المقال في الأصل كلمة بالفرنسية نشرتها لي أسبوعية La Vérité التي دعتني مشكورة إلى الكتابة في ركنها الخاص carte blanche ، وقد ارتأيت إعادة نشرها رغبة مني في الإسهام في النقاش الواسع المثار حول عدد من الآراء الواردة في هذه الورقة. نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 16 مارس 2001.

ومتواصلة.

ـ يتمثل الحدث الثاني في تدخل جلالة الملك المرحوم الحسن الثاني، ضمن النقاش الوطني حول المسرح ومشاكله، مقترحا حلولا ملائمة. لنتذكر بعجالة الوقائع التالية : في الثامن والعشرين من شهر مارس 1991 دعا رحمه الله إلى جلسة عمل بالقصر الملكي تحضرها نخبة من رجال المسرح المغربي الذين كانوا قد شاركوا في برنامج تلفزيوني بثته القناة الأولى بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، في هذه الجلسة التي حضرها، أيضا، الوزراء المعنيون بالقطاع، أعطى الملك الراحل تعليماته لحل مشاكل المسرح المغربي. ووجه، في ما بعد، رسالة إلى المناظرة الوطنية الأولى للمسرح الاحترافي في الرابع عشر من شهر ماي 1992 دقق فيها قراراته، وخاصة القرار المتعلق بتخصيص نسبة 1% من ميزانيات الجماعات المحلية لفائدة المسرح.

يبدو الأمر اليوم غريبا، لكنها الحقيقة، فلاشيء طبق من تلك القرارات باستثناء إنشاء وزارة الثقافة، لبعض الفرق الجهوية، التي وكأنها لم تنشأ أصلا ولا وجود لها على الإطلاق. ولقد اغتنم المحترفون ذكرى هذا اليوم ليجددوا مطالبتهم البسيطة والمشروعة : تطبيق التعليمات الملكية، أما السلطات العمومية فقد قررت، من جهتها، الاحتفاء بيوم الرابع عشر ماي من كل سنة كيوم وطني للمسرح ! وهنا، يجب التأكيد على أن هذا الحدث لم يكن سلبيا مادام أنه قرر شرعنة المطلب المتعلق بالمسرح بوضعه لدى الدوائر العليا للدولة، وأبرز سؤالا عريضا طالما ظل مؤجلا : من يخاف المسرح بالمغرب ؟

ـ أما الحدث الثالث، أو لنقل بشكل أكثر دقة، سلسلة الأحداث، فهي بالتأكيد كل تلك القرارات التي اتخذتها لفائدة المسرح وزارة الثقافة منذ وصول محمد الأشعري لهذه الوزارة في عهد حكومة التناوب بقيادة الأستاذ عبد الرحمن اليوسفي. ولن أتوقف هنا سوى عند قرار واحد رئيسي : إنه الإقرار بنظام دعم الإبداع المسرحي سنة 1998. والواقع أن هذا القرار يرتبط بقرارات أخرى كإعادة فتح مباراة الترشيح لولوج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، تنظيم الموسم المسرحي، ومبادرة تنظيم مهرجان وطني للمسرح بمدينة مكناس. ومع ذلك فقرار الدعم يظل العنصر المبلور لكل القرارات الأخرى والمحدد لملامح سياسية مسرحية شرط أن يضمن لها نوعا من الدينامكية.

لقد أثار نظام الدعم عددا من الانتقادات وردود الفعل. وهذا يبدو طبيعيا

لثلاثة أسباب على الأقل :

- لأول مرة في تاريخ المسرح المغربي تتخذ وزارة قرارا في مجال جد حساس حيث الاعتبارات الشخصية والذاتية تطغى على كل شيء. ولأول مرة يتم الإعلان بكل شفافية عن الأسماء والملفات والأرقام وتقديرات اللجنة المانحة للدعم.

- لأول مرة كذلك يسمو الإبداع المسرحي ليصبح مرتبطا بتشكل الأفكار والمشاريع الفنية والنصوص وتصورات السينوغرافيا والإخراج.

قد تبدو هذه الشروط بديهية بالنسبة لعموم الناس، إلا أن التجربة أثبتت اليوم بأن المسرح المغربي لم يكن يعمل، من قبل، وفق هذه الشروط، فمجموعة من الفرق تشتغل انطلاقا من سكيتش يتم «تطويره» عن طريق الارتجال خلال العروض الأولى، ولذلك لا يمكن لهذه الفرق أن تقدم هذا «النص» للجنة قراءة وتقييم، إنها حقيقة الفوضى التي كان يعيشها المسرح المغربي.

- إن مبدأ الدعم لم يتم إقراره لحل الأوضاع الاجتماعية لرجال المسرح، ولكن لمعالجة التسيب الذي كان يمس توزيع المال العمومي بدون قواعد، وبشكل خاص بدون إبداع أو ممارسة مسرحية. كان لابد أن تنتهي هذه الوضعية. وهذا ما فعله الوزير محمد الأشعري، ولذلك كان يجب تحيته وتشجيعه على أن يذهب أبعد في هذا المجال.

في سنة 1998 إذن أصدر الوزير محمد الأشعري قرارا مشتركا مع السيد وزير المالية، فتح الله ولعلو، لإحداث الدعم المسرحي. وقد كان قرارا طلائعيا وتأسيسيا في وقته وأحدث رجة فعلية إيجابية في المسرح المغربي ولدى العاملين فيه، ومكّن من ظهور فرق جديدة وتغيير جدري وتشبيب لخريطة المسرح المغربي.

في نفس السياق وتعزيزا لهذا البرنامج الواعد اقترح الوزير الأشعري سنة 2000 كاستكمال لهذا المشروع تعديلا يضيف شقا ثانيا للمشروع الأول يتعلق بالترويج المسرحي، وفلسفته كانت واضحة منذ البداية، تعزيز الفرق التي حصلت على دعم الإنتاج وأعدت مسرحيات في المستوى ولم تستطع أن تروجها بعيدا، ثم نوع من الالتفات للفرق التي «رسبت» في دعم الإنتاج ولكن مع ذلك أنجزت عروضا جميلة تستحق الرعاية.

وبعد، فلكل قرار تأثيراته وحدوده. وهذا القرار كان يتطلب، بعد سنوات من الممارسة، تقييما موضوعيا يسمح بمعالجة جوانب النقص وبتحسين المردودية،

وبالوصول فعلا إلى موسم مسرحي غني بالإبداعات والعروض، أصوغ، بهذا الخصوص، خمس ملاحظات :

1. ليس مقبولا أن يصبح مبدأ الدعم نفسه وسيلة للنفخ في الواقع المسرحي المغربي عن طريق السماح بتكوين أو تفريخ فرق شبحية. إن لجنة دعم الإنتاج المسرحي والوزارة الوصية مطالبتان بالعمل وفق حقيقة الواقع المسرحي انطلاقا من الاشتغال على التطوير الإيجابي لهذا الواقع بتشجيع الفرق الشابة والمشاريع الجيدة. وليس ضروريا التذكير بأن المغرب لا يتوفر حقيقة على ثلاثين أو حتى عشرين فرقة مسرحية محترفة تشتغل بشكل مستمر وتتميز بحضور ما. وكلما وسعنا عدد الفرق المدعمة كلما دفعنا الناس إلى الغش في إعداد الملفات والتعاقدات والشروط. وهذا ما يلاحظ لدى البعض منذ إقرار نظام الدعم (سواء في صيغته الأولى أو في الصيغ المعدلة التي ستأتي فيما بعد).

2. كيف يمكننا، في غياب ممارسة مسرحية متواصلة ومنظمة، وفي غياب معيار متفق عليه لأجور الفنانين أن نقيم الكلفة الحقيقية لعرض مسرحي ما ؟ ما هو تعويض المؤلف ؟ ماهو أجر كل من المخرج والممثل...؟ ما هي مستحقات السينوغراف والتقنيين ؟ لقد اشتغلت اللجن، بكل تأكيد، وفق معايير للتقييم لكن المبالغ الممنوحة للفرق المدعمة لا تعمل، في أي حال من الأحوال، إلا على تفقير المسرح المغربي ومبدعيه الجديين. ومرة أخرى، إن نموذج تونس أقرب منا ويمكن أن نستحضره هنا. إن قدرا ماليا يذهب من 500 ألف إلى مليون درهم بإمكانه، في تقديري، أن يشجع على الانخراط في هذا الزمن الذي هو في حاجة إلى كفاءات فنية وفكرية، (هذه الأرقام ينبغي أن تقرأ وقت كتابة هذه السطور أي سنة 2001).

3. ويطرح سؤال آخر : هل من الطبيعي أن تضع كل الفرق على قدم المساواة، تلك التي لم تتأسس إلا مؤخرا إلى جانب الفرق الشابة، إلى جانب تلك التي لها تجربة تفوق العشرين سنة ؟ وأجيب بأن هذا غير منطقي، ولا يمكن تصوره في أي بلد كان وبأن من الضروري إقرار نظام يسمح، من جهة، للشباب بإبراز إمكانياتهم ويسمح، من جهة ثانية، للممارسين والذين تكرس وجودهم بأن يشتغلوا في إطار الاستمرارية.

4. هناك مسألة حق استفادة أو عدم استفادة الفرق ذات الطبيعة التجارية (تلك التي تراهن على الشباك) من صندوق الدعم، وهنا أؤكد موقفي المبدئي : إن

هذا النوع من المسرح قادر على أن يمول ذاته بفضل عائدات الشباك التي يعمل من أجلها. وليس من المعقول أن يستفيد كذلك من ميزانية الدولة. هنا لابد أن نخص بالذكر، كمثال فقط، فرقة تجعل من المسرح الوطني محمد الخامس مقرا لها واسما لجمعيتها الخاصة بل وتستفيد من كل إمكانيات المسرح الوطني بدون رقيب.

5. أخيرا، وكما عشنا ذلك، فالفرق المدعمة، خاصة تلك التي تندرج في إطار البحث والتجريب، تجد صعوبة في ترويج عروضها. وهنا تطرح ضرورة تمثل نظام لدعم الترويج ينطلق في بداية الموسم لا في نهايته. هكذا فقط يمكننا أن نهنئ أنفسنا على أننا أسسنا إرهاصات واعدة لموسمنا المسرحي القادم.

قانونُ الفنّان

فاتحة لممارسة إبداعية جديدة *

صادق مجلس الحكومة برئاسة الأستاذ عبد الرحمن اليوسفي، الوزير الأول، وباقتراح من الشاعر محمد الأشعري، وزير الثقافة، يوم 9 ماي 2002، على قانون الفنان. وقد اعتبر هذا القانون، دائما، عنصرا جوهريا في الحركة المطلبية للفنانين من مسرحيين وموسيقيين وتشكيليين...

من هذا المنطلق، ما أن تولى محمد الأشعري حقيبة الثقافة (سنة 1998) حتى وجد فوق مكتبه، من ضمن ما وجد، كل هموم الفنانين المغاربة، من غياب مسطرة واضحة لدعم الإنتاج إلى غياب قانون يضبط مهنة، هي في الأصل مهنة الإبداع والقلق والتمرد، وهي أيضا أرض هشة لاعتبارات ذاتية وموضوعية جعلتها إفرازا طبيعيا لعقود من الفوضى والفراغ والارتجال والمحسوبية.

ولذلك فصدور هذا القانون، الذي يعتبر سابقة تاريخية، يمكن أن ينظر إليه، على الأقل، من زاويتين :

ـ الأولى : إن هذا القانون هو نص لمجال متعدد يشمل تقريبا جميع الفنون (لاسيما، يقول النص، «في مجال الفنون السمعية البصرية والفوتوغرافية والتشكيلية والموسيقية والمسرحية والأدب الفني الكتابي والشفوي وتصميم الرقص»). نعرف

* نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 8 يونيو 2002.

أن لكل فن أسئلته وقضاياه مع قاسم مشترك رئيسي، هو غياب التأطير القانوني باستثناء قطاع السينما الذي يوجد في وضع قانوني متقدم. فإذا نظرنا إلى القانون الجديد من زاوية العمل المسرحي، على الأقل، نجده يأتي ليكمل دورة من العمل الجدي الذي باشرته وزارة الثقافة منذ سنة 1998، بدأت بإقرار عدد من المبادرات :

- إرساء نظام لدعم الإبداع المسرحي إنتاجا وترويجا،
- تكريس فكرة الموسم المسرحي،
- تنظيم المهرجان الوطني للمسرح، والذي هو، من غير شك، مؤهل ليتطور فيصبح مغاربيا وعربيا ثم دوليا،
- تأسيس ست فرق جهوية ستعزز بفرقتين جديدتين تم الإعلان عن ميلادهما مؤخرا (ولو أن هذا المشروع قد عرف فشلا دريعا لاعتبارات متعددة أهمها عدم تحمل الهيآت المحلية لمسؤوليتها في هذا الصدد)،
- تنظيم مهرجان دولي لمسرح الطفل بمدينة تازة،
- وانتهاء بصدور قانون المهن الفنية الذي ينتظر أن يتجه نحو المجلس الوزاري برئاسة جلالة الملك، ثم البرلمان ليصير مفعوله ساريا (وهو ما تم فعلا بمصادقة المجلس الوزاري والبرلمان ليصدر كظهير شريف بتاريخ 19 يونيو 2003، وينشر بالجريدة الرسمية يوم 17 يوليوز 2003).

أما الزاوية الثانية، فهي المرتبطة بمدى نجاعة هذا القانون وطبيعة سريانه في المجتمع، لأن القانون، أي قانون، لا يصدر لخلق معطى اجتماعي أو سياسي أو ثقافي جديد، بل ليقنن وينظم، في غالب الأحيان، الظاهرة الاجتماعية الموجودة أصلا.

من هنا لا يمكن لنا أن ننظر إلى صدور القانون الجديد إلا كفتح لدورة جديدة يتحمل فيها العاملون في القطاعات الفنية المعنية مسؤوليات أساسية جديدة.

فحين يقرر المشرع أن يصدر قانونا جديدا فهذا يعني أن هناك نوعا من الإثراء للنسيج القانوني المغربي. لهذا فالقانون الجديد يندرج في هذا النسيج، يغذيه ويستفيد من تراكمات نسيجه.

لهذا أكد المشرع في مدخل القانون : «واعتبارا لرغبة جلالة الملك محمد السادس، حفظه الله، في أن يستفيد الفنانون من وضع قانوني يحفظ كرامتهم وينظم مهنتهم ويهيئ لهم سبل العطاء والاستمرار».

ليضيف : «يستفيد الفنان الذي تطبق عليه أحكام هذا القانون، من التشريع

المتعلق بحوادث الشغل، والتشريع المتعلق بالضمان الاجتماعي، والتشريع المتعلق بالتغطية الصحية الأساسية».

إنه سيمكن الفنانين من ولوج كل الإجراءات العامة المتعلقة بالتعاقد بشأن الشغل مثلا. وفي هذا الباب تعد من نافلة القول إعادة الحديث عن الضمان الاجتماعي والتأمين والتغطية الصحية لأن الاعتبارات العامة لهذا النص، إن هي احترمت، تمكن من هذه الضمانات الأساسية في أي تعاقد. وهنا يوضح النص القانوني الجديد أن الخضوع لهذه المقتضيات يُفرض على المتعاقد، سواء تعاقد مع فنان محترف أو فنان هاو.

هل هذا يعني أن النص القانوني لا يميز بين الفنان المحترف والفنان الهاوي ؟

نعم لا يفرق، ففي المقتضيات التعاقدية العامة للقانون المغربي ليس هناك تمييز بين الهاوي والمحترف، لأن من يتعاقد يفعل ذلك في احترام تام للمقتضيات العامة للتعاقد أيا كان الطرف الذي يتعاقد معه.

ولكن يمكننا أن نطرح تساؤلا أكبر :

إلى أين التجأ اهتمام المشرع المغربي في هذا المجال ؟ علما بأنه كانت لديه، على الأقل، ثلاثة اختيارات :

- أن يقنن الأهلية عبر فرض بطاقة مهنية (مع العلم أن هذا القانون يؤكد هذه الصيرورة التي ستعرف طريقها للتطبيق فيما بعد**).
- أن يؤسس لهيئة عليا (كهيئة الأطباء أو الصيادلة أو المحامين).
- أن ينظم الممارسة الفنية كممارسة مهنية.

في الاختيار الأول، على الوزارة أن تصبح طرفا في شأن فني صرف، وستتدخل لتقر من هو فنان ومن هو ليس كذلك، ونحن نعرف الفوضى التي تعم هذا الميدان،

** تجدر الإشارة إلى أن من بين الأوراش الأولى التي استكملتها السيدة ثريا جبران، وزيرة الثقافة، إصدار بطاقة الفنان لأول مرة بالمغرب. وقد تفضل جلالة الملك محمد السادس بمنح الدفعة الشرفية من البطائق بمناسبة عيد العرش بالقصر الملكي بفاس يوم 30 يوليوز 2008. شملت هذه الدفعة : مليكة العاصمي، فريد بلكاهية، الطاهر بنجلون، سعيلة شرف، محمد الدرهم، عبد الوهاب الدكالي، عبد القادر البدوي، أحمد الطيب العلج، محمد مفتاح، لطيفة رأفت، الطيب الصديقي، نعيمة سميح، فاطمة تبعمرانت. كما وزعت الدفعة الأولى للبطائق الفنية (300 بطاقة) بمجلس النواب يوم فاتح غشت 2008 بحضور رئيس البرلمان مصطفى المنصوري والوزير الأول عباس الفاسي ونخبة من أعضاء الحكومة، في مقدمتهم وزيرة الثقافة ثريا جبران التي ألقت كلمة بالمناسبة. في نفس السياق، كان قد انعقد يوم 17 نوفمبر 2007 جمع عام لاستكمال الإجراءات التأسيسية للتعاضدية الوطنية للفنانين برئاسة وزيرة الثقافة، ثريا جبران، ووزير الاتصال، خالد الناصري، حيث تم الإعلان عن تخصيص غلاف مالي من الوزارتين لضمان التغطية الكاملة للفنانين المغاربة عبر هذه التعاضدية.

وصعوبة أن يخرج المهنيون بقرار في الموضوع، فما بالك بإداريي الوزارة ؟

في الاختيار الثاني، على الوزارة أن تنشئ هيئة، في غياب قانون يعرف بأعضائها أو ينظم طريقة تكوينها أو شروط الانتماء إليها. هذا دون أن ننسى بأن هذا القانون يعطي تعريفا واضحا لمن «يعد فنانا»، ويضيف بأن هذا الفنان «يعتبر أجيرا تطبق عليه مقتضيات قانون الشغل».

ويبقى الاختيار الثالث : وهو الأسهل مؤقتا، أن تعرف الوزارة النشاط الفني وتنظمه. وهذا بالضبط ما يسعى إلى إنجازه القانون الجديد. ولذلك اعتبرناه خطوة أولى أساسية نأمل أن يعمل الجميع على تكريسها كممارسة فعلية في الواقع، وأن تكون فاتحة لممارسة إبداعية جديدة تطور التشريع الراهن وتفتح له آفاقا أخرى واعدة.

ماي 1968... ثورةُ المسرح*

تحضرني صورة للرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران بعد انتخابه رئيسا للجمهورية الفرنسية في ماي 1981، وهو يصعد ضمن مظاهرة جماعية حاشدة، وسط شارع سان ميشال في الحي اللاتيني بباريس، صحبة رفاقه وأصدقائه.

لقد كنت ضمن الجمهور الحاضر على جنبات الرصيف أتابع صعود ميتران نحو الشارع الذي انطلقت منه الثورة الطلابية لماي 1968، وقد أراد الرئيس الفرنسي الجديد أن يرسل آنذاك رسالة قوية مفادها أن أحلام ثورة ماي قد تحققت.

وبعكس ثوار 68 الذين حين صعدوا إلى أعلى شارع سان ميشال، ذهبوا يمينا لاحتلال مسرح الأوديون، نجد ميتران يذهب شمالا إلى معلمة البانتيون، حيث توجد قبور كبار عظماء فرنسا، لزيارة قبر جون جوريس أب الاشتراكية، وقبر فكتور هوجو، أحد مؤسسي فكرة حقوق الإنسان.

حين احتل الثوار، برئاسة الطالب الألماني دنيال كوهن بنديت، مسرح الأوديون كرمز للمسرح البورجوازي بالنسبة إليهم، كانوا قد أخطأوا الطريق، لأن المدير الذي كان آنذاك هو جان لوي بارو المخرج الطلائعي المعروف الذي لم يقاوم ذلك الاحتلال، بل تركهم يفعلون، وفتح لهم الأبواب ليعتصموا بالمسرح ويتخذوه كمقر لهم لمدة شهر، غير أن وزير الثقافة أندري مالرو لم يغفر له ذلك وطرده من إدارة المسرح بعد أن هدأ صخب الأحداث.

كان جان لوي بارو قد استقر بهذا المسرح رفقة زوجته الممثلة الخالدة مادلين

---

* نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 26 يونيو 2000.

رونو، بقرار من نفس وزير الثقافة مالرو سنة 1959. في هذا المسرح قدم أروع الأعمال ضمنها مسرحية طلائعية بعنوان «الستائر» لجون جونيه سنة 1966.

وقد تعرض بارو إلى حملة صحافية يمينية عنيفة عقب تقديمه لهذه المسرحية التي تشيد بالثورة الجزائرية، والتي اعتبرت آنذاك كفضيحة كبرى، خاصة أنها قدمت، أقل من أربع سنوات بعد استقلال الجزائر إثر حرب تحرير عنيفة. وكان الممثل المغربي حميدو بنمسعود يشخص أحد أهم الأدوار في المسرحية، دور سعيد.

وسط تلك الأجواء المشحونة ضد بارو ومسرحه، التقى هذا الأخير برئيس الجمهورية الفرنسية الجنرال شارل دوغول بقصر الإليزي خلال الحفل الوطني الفرنسي (14 يوليوز)، فخاطبه الجنرال الرئيس :

«السيد بارو، كثر الحديث عنك هذه الأيام».

كان بارو يعرف، بحدس الفنان الملتزم، أن الرئيس الفرنسي سيحدثه لا محالة في الموضوع فأعد الجواب سلفا، وقال :

ـ «لا مون جنرال، أنا لا أشيد بالثورة الجزائرية كثورة ضد فرنسا. أنا أشيد بقدرة الإنسان على المقاومة، كما فعلتم أنتم حين قاومتم الاحتلال الألماني لوطننا، ومن إنكلترا أعلنتم نداءكم الشهير يوم 18 يونيو 1940 لتعبئة الفرنسيين على المقاومة، وكنتم بذلك أبا للمقاومة وملهما لها، تماما كما هم الجزائريون اليوم. إنهم اهتدوا بخطوكم وأنت الذي منحتهم الاستقلال...»

فرد عليه الجنرال «هيا لنأكل» (et si nous allons souper).

على ذكر الجنرال شارل دوغول، فقد اعتقد هذا الأخير بأن ثورة 1968 كانت ثورة حقيقية للسيطرة على الحكم بفرنسا، ولذلك «فر» على متن طائرة مروحية إلى مدينة بادن بادن بألمانيا. في حين كان وزيره في الثقافة المفكر والكاتب الكبير أندري مالرو، وقتها، يقود مظاهرة مناهضة للثورة بشارع الشان إليزي الذي يعتبر الحي البورجوازي بامتياز.

وفعلا فقد خلخلت عملية احتلال مسرح الأوديون المسرح الفرنسي عميقا، وسوف تعطينا مجموعة من المسارح والبنايات في ضواحي باريس، حيث كانت هناك بلديات شيوعية ضمن ما كان يسمى بالحزام الأحمر. وسيعلق فيها بعد الناقد الفرنسي ذو الأصل الروماني جورج باني بقوله : كيف أن فشل ثورة (ثورة ماي 68) أعطى نفَسا للمسرح وخلخل أسسه ليمنحنا مسرحا جديدا بكل المقاييس، وعلى

العكس من ذلك، فإن نجاح ثورة (يقصد صعود ميتران إلى الحكم سنة 1981) سيوقف نفَس المسرح. والحقيقة أن حماس ثورة 68 كان قد انتهى.

هنا لابد من الإشارة إلى أن مخرجا طليعيا من مستوى عال، هو جون فيلار مؤسس مهرجان أفينيون، كان في نفس الفترة قد استدعى إلى المهرجان فرقة يسارية طليعية من الولايات المتحدة الأمريكية، هي «المسرح الحي لجوليان بيك لكنها، ورغم حضورها إلى أفنيون، رفضت تقديم عرضها تضامنا مع ثوار 1968.

أتذكر بالمناسبة ليو فيري الذي غنى يومها :

«باريس، لم أعد أحبك

باريس الأطفال الرائعين الرائحين في رحم الليل

باريس الثاني والعشرين من مارس والانعتاق

آه باريس نانتير،

باريس كوهن بنديت

باريس التي نهضت رفقة الذكاء

آه ! باريس حين تكونين منتصبة القامة فأنا أواصل عشقك»

ماذا بقي من ثورة ماي 68 اليوم ؟

بقي هذا الوجه الطفولي الوديع لدنيال كوهن بنديت أو «داني»، كما يحب رفاقه أن يلقبوه.

حين اندلاع الثورة، كان كوهن بنديت طالبا ألمانيا بسيطا في باريس، فاعتقل في إطار إخماد الثورة وطرد من فرنسا بالقوة، ثم عاد إليها بعد عشرات السنين لينتصر له القدر ويُنتخب برلمانيا أوروبيا على رأس لائحة أوروبية للخضر، وها هو اليوم يعيش في فرنسا حيث جعل من الخضر قوة سياسية أساسية **.

** ساهمت هذه القوة في انتخاب الرئيس الاشتراكي فرانسوا هولند سنة 2012 رئيسا لفرنسا، خلفا للرئيس اليميني نيكولا ساركوزي.

«زمنُ قالَ الرّاوي»* لعبد الله شقرون

أو... زمن الحكي

أصدر الأستاذ المبدع عبد الله شقرون كتاباً جديداً بعنوان «زمن قال الراوي»، يحتوي على ثلاث مسرحيات إذاعية أو «قصص تمثيلية» كما يجب أن يسميها، وهي : «الحنبل المقسوم»، «المشطة والمغزال»، و«لولا جرادة ما حصل برطال».

ويأتي هذا الكتاب ضمن سلسلة من الكتب والدراسات باللغة العربية (والدارجة المغربية في جزء منها) والفرنسية، تناهز الأربعين، سبق للمؤلف أن أصدرها في إطار أبحاثه في مواضيع مختلفة تمتد من تاريخ المسرح ونشأته بالمغرب وبالخصوص الإذاعي منه، إلى الحقوق والملكية الفكرية للمؤلف في الإذاعة والتلفزة، إلى الشعر والشعراء وفن الملحون، فكتب مختلفة من مسرحيات أو أبحاث ترتبط بهذه المواضيع أو تلك في نفس السياق.

هذا التنوع وهذه الغزارة في الإنتاج إنما يدلان بالدرجة الأولى على سعة اطلاع المؤلف وتعدد مواهبه واختلاف مداركه، واهتماماته الخاصة في مواضيع قلَ البحث فيها في المغرب كمواضيع نشأة الإذاعة بالمغرب وحقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزة والحقوق المترتبة عنها.

يمكن قراءة الكتاب الذي بين أيدينا، بداية، كتوثيق لمرحلة معينة حيث كادت الإذاعة المغربية أن تكون النافذة الأساسية للمواطنين المغاربة، خاصة فيما يتعلق

---

* «زمن قال الراوي»، عبد الله شقرون، مطبعة الأمنية، الرباط 2010.

نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 26 مارس 2011.

بولوج فرجة مسرحية ولو كانت مجرد سمعية، تتوجه للأذن والخيال. فهو بذلك يقترح علينا مسرحيات سبق أن قدمت على الأثير وبدون شك أعيد تقديمها مرات عديدة لكونها استهوت المستمع ونالت إعجابه آنذاك.

يبقى مع ذلك سؤال عريض وواسع يتعلق بها إذا كان المؤلف قد أعاد صياغة هذه الحكايات في وقت ما، كما يفعل العديد من الكتاب الأحياء.

بالطبع ينبغي أن نقر بأن الأمر يتعلق بمسرحيات كتبت، مسبقا من طرف عبدالله شقرون، وأخرجها في طابعها أو صيغتها الإذاعية لممثلين تدربوا عليها لتقديمها للمستمعين مباشرة. أي أننا هنا أمام نوع من المسرح تكتب نصوصه مسبقا، أو على الأقل ذلك ما يوحي به الكتاب ومقدمته، ولسنا أمام فرجة يتدرب الممثلون على حبكتها وتطويرها باستعمال تقنيات الارتجال المعروفة، انطلاقا من تيمة أو حكاية أو نقطة انطلاق معينة، وهي مرحلة عرفها المسرح المغربي، وأكاد أقول مازال يعرفها في بعض تجاربه.

بذلك يكون الكتاب عبارة عن إحياء لنصوص قديمة مر زمن طويل على كتابتها (الأربعينيات والخمسينيات)، ولكن ظروفا معينة جعلتها حبيسة الظل لم تنشر قبل اليوم، وقد كانت تقدم كحكايات وهو ما يخلق بعض الالتباس بين شكلها المكتوب مسبقا وبنائها على طريقة حكي، وتقديمها في زمن سابق باسم «قال الراوي». مما يجعل الكاتب يقدمها، اختصارا لنا للمسافة والمنهج المتبع فنيا، في شكل «زمن قال الراوي»، أي الزمن الذي كانت فيه المسرحيات لا تشاهد فوق الخشبة كما هو الأمر بالنسبة للمسرح عموما ولكن تسمع عبر أمواج الإذاعة.

ولربما يتيح لنا هذا الكتاب بدل الحديث عن «زمن قال الراوي» أن نتحدث عن «زمن الحكي»، فكل المسرحيات المقترحة ضمن الكتاب يتقدم فيها الراوي ليحكي أو يقدم الرواية، ثم يعود لينظم تسلسل الأحداث ويعود مرة أخرى لينقل المستمع من فضاء إلى فضاء ومن أحداث إلى أحداث ومن شخصيات إلى أخرى، ثم يختتم بتقديم النهاية التي ليست بالضرورة نهاية القصة ولكن عبارة عن خلاصة على شكل وعظ وإرشاد، وكأن المسرحية، بعد الإمتاع، كتبت فقط لأجل ذلك.

يوضح لنا المؤلف ويؤكد، سواء في النصوص المسرحية نفسها أو في مقدماتها أو في المقدمة العامة للكتاب، مراجعه الأساسية التي وإن ظلت عموما عبارة عن قصص شعبية معروفة، فهي تستند في مرجعياتها على القصص العربية والدارجة

والأمازيغية واليهودية، ونعثر على هذه المراجع في كثير من الكتابات بما فيها كتابات الفرنسيين والمستشرقين الذين اهتموا بهذا الجانب من تراثنا، هذا بالإضافة إلى ما جادت به قريحة وإبداع المؤلف نفسه بعد انغماسه في كل هذه الذخيرة الغنية.

ولذلك سنلاحظ أن أغلب الحكايات التي اشتغل عليها الأستاذ عبدالله شقرون مستوحاة من نصوص كتبت عن الدارجة بالفرنسية، وأحيانا بالدارجة ولكن بالحروف اللاتينية على منوال ما اشتغل عليه الباحث الفرنسي جورج كولان Georges Colin وآخرون، غير أن عبد الله شقرون أرجعها إلى أصلها الدارجي وروحها وحبكتها ومغازيها الأصلية.

إن بساطة القصص هنا لا تحتاج إلى بناء درامي معقد، وحين نؤكد على هذه النقطة فليس للتقليل من هذا الإبداع بقدر ما نضعها في إطارها التاريخي كحكايات كانت تتطلبها بداية المسرح في المغرب في شكله الإذاعي العائلي، وربما الحميمي القريب من الناس وقضاياهم الصغيرة أحيانا أو اليومية غالبا domestiques.

من هنا كان التوجه إلى خرافات قديمة تجلب المستمعين بحكيها البسيط وخاتمتها السعيدة وحكمها الوعظية، ولأن المسرح لم يكن له من طموح غير كونه مسليا وخفيفا، ولعله أداه على أحسن وجه في تلك الحقبة المحددة من تاريخ الفرجة بالمغرب وبإذاعته واسعة الانتشار آنذاك.

ومع أن الكتاب لا يحتوي إلا على ثلاث حكايات فإننا نجده، في شكل من أشكال إظهار لتعدد مصادره، في إحدى هذه الحكايات يخرج عن عالم الحكاية الشعبية البسيطة ليلج عالم الخوارق الطبيعية وعوالم السحر والقوى الخفية غير البشرية والأساطير والخرافات العجيبة. ونلاحظ في هذا المنحى شكلا من التنويع والإثراء لمنابع هذا المسرح وخصوصياته التي تخرج بذلك عن شكل الخرافة في مستواها البشري العادي. هذا فضلا عن اقتباس بعض أشكال ما سمي في القرن الخامس عشر الفرنسي بالفارس la farce، أو اللجوء إلى بعض روائع «ألف ليلة وليلة».

قد يجوز أن نتساءل : ما الذي أعطى لهذه النصوص البسيطة، كما أسلفت الذكر، في مضمونها وطموحها وشكلها، كل هذه القوة والأهمية التاريخية وكل هذا الصدى لدى المتلقي ؟ أهي مرجعياتها العميقة والأساسية في ذاكرة الناس كما سبق ذكره والوقوف عنده ؟ أم كونها، من الناحية التاريخية، صيغت في قالب سهل ممتنع

في متناول الجمهور الواسع آنذاك ؟ أم شكل تلقيها في «زمن الحكي»، حيث نسبة القراءة جد ضئيلة وكل المعرفة والتواصل لا يتم إلا عبر السمع والحكي والإنشاد ؟ أم كونها اتخذت، آنذاك، وسيلة جديدة هي أمواج الإذاعة لتمريرها كوسيلة وحيدة في غياب التلفزة والسينما والقراءة لدى عموم الجمهور ؟

وأخيرا، وليس آخرا، ألم يكن الجواب يكمن في طريقة تقديمها على شكل مسرحي أو تمثيلي (كما يؤكد عبد الله شقرون) بإخراج جذاب لآذان جمهور متلق وبأصوات ممثلين سيظلون إلى الأبد خالدين في ذاكرة المغاربة بقدرتهم الفنية المتميزة التي قل مثيلها ؟

وفي هذا الصدد لابد أن نسجل أن أستاذنا الجليل قد تغاضى عن ذكر أسماء الممثلين، وبالتالي توزيع الأدوار بينهم في تلك الحقبة التي قدمت فيها هذه الأعمال على الأثير، مع أن ذلك يدخل في صلب التوثيق، ولو أننا قد نفهم جيدا أن في مجال جد متحرك وحيوي مثل المسرح أو التمثيل كثيرا ما يتغير الممثلون من عرض لآخر أو يتغيبون فيعوضون بآخرين، ثم آخرين لكي يستمر العرض على الدوام أو كما يقال Que le spectacle continue ، أحيانا دون أن ينتبه الجمهور أو المستمع في وضعنا هذا.

للإشارة يحتفي الكتاب بصور نادرة لأهم الممثلين الذين أسسوا لهذه الفترة الفنية (قد نذكر منهم : محمد حماد الأزرق، عبد الرزاق حكم، العربي الدغمي، محمد أحمد البصري، محمد حسن الجندي، حبيبة المذكوري، أمينة رشيد، حميدو بنمسعود، المحجوب الراجي، وفاء الهراوي، بديعة ريان، عبد الله العمراني، زكي الهواري، حمادي التونسي، حمادي عمور..)، علما بأن الذاكرة والمجال لا يسعفاننا لذكر كل الأسماء.

لابد أن نتوقف قليلا عند الاهتمام المفرط بالدارجة المغربية بتنقيحها وجعل كتابتها قريبة من اللغة العربية الفصحى، بالطبع يمكن أن نعثر، في ما بعد، في تجارب المسرح والزجل بالمغرب عن هذا النوع من السمو بالدارجة، ولكن يتعلق الأمر هنا بكتابات شاهدة على عصرها إبان الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي مما قد يعطيها بدون شك نوعا من الريادة، ويجعلنا نعتبرها السباقة في هذا الشأن، ومن خلال ذلك ستفتح أو تساهم في فتح مجال أرحب للدارجة المغربية كأداة للإبداع والأدب والشعر والتلقي.

غير أن اعتماد لغة دارجة سهلة في هذا الكتاب لا يجعلنا نقر بأنها دارجة مغربية

عامة تتداول في جميع ربوع المغرب فهي تستقر، كما يؤكد النص والمؤلف، على ضفاف أبي رقراق. ونلاحظ هنا حضورا كبيرا لسلا بأزقتها وشوارعها، أسواقها وقصرياتها وشرفائها وتعابيرها المتداولة على كل لسان وجيل، ألا يتعلق الأمر بتأريخ شعبي لا مباشر للمدينة وناسها وعاداتها ؟

ومع ذلك قد نلاحظ على هذه اللغة بعض الانجذاب إلى العربية الفصحى وكأنها تريد أن تصفي حسابا ما مع هذه اللغة أو تظهر وكأنها لا تختلف عنها، ولا يمكن للقارئ أو الباحث أن يصنفها في درجة ثانية بعد العربية الفصحى، وهذا في اعتقادي رهان غير سليم لأن لكل لغة نكهتها الخاصة بها، وأكاد أقول وظيفتها سواء داخل المجتمع أو في الإبداع المسرحي أو الإبداع بشكل عام.

يختتم عبد الله شقرون كتابه بملحق توضيحي عن منابع استلهام هذه الحكايات ومصادرها التاريخية التي تظل في متناول الباحث الذي قد ينجذب إلى دراسة أعمق لهذا المنحى، ذلك أن الكتاب إثراء جديد للمكتبة المغربية وقيمة مضاعفة عن منابع المسرح المغربي.

«بلاغةُ الالتبَاس»* لمحمد بهجاجي

قراءةٌ أخْرى لتجلّيات المسرحْ المغربيّ

أولا، هو كتاب يريد أن يعيد للمسرح المغربي بريقه وضوءه ومسحاته المضيئة أمام تعدد وسائل الاتصال المتطورة التي تريد للمسرح أن ينطفئ من غير شك. من هنا فهذا الكتاب ينتصر للمسرح كمساحة للتعبير وللجماليات بمعناها الواسع، بألوانها وبهائها.

المسرح فن جميل، ولكنه في نفس الوقت مضايق بكل الفنون وأنواع التعبير التي ظهرت في ما بعد من سينما وفيديو وأنترنيت وكل الأشكال الأخرى.

كيف يمكن أن نقرأ المسرح ؟

بهجاجي يعطينا درسا في قراءة المسرح. علما أن العرض المسرحي لا يقرأ بل يشاهد، وبهجاجي يحكي لنا بدراية ومعرفة عن مشاهداته. ومن هنا أهمية الكتاب لأنه ذاكرة للمشاهدة وشهادة عن المبدعين لهذا الفن. وهي أهم من المشاهدة لأننا لا نشاهد العرض إلا مرة واحدة، ولكن حين يكون لنا الحظ في أن يكون لنا شاهد ينقل لنا العرض عبر قراءة منهجية وعلمية فإننا نشاهده عدة مرات. إنه حظ لا يعوض.

يتحدث عن الطيب الصديقي كإحدى معلمات المسرح المغربي كمؤسس للفرجة المغربية، بعد أن بدأ بالاقتباس ليخطو نحو تأصيل المسرح المغربي كفرجة شعبية، علما أن جزءا منها تراثي. ويتحدث عن عبد اللطيف اللعبي في «قاضي

* كتاب «بلاغة الالتباس، قراءات في المسرح المغربي»، محمد بهجاجي، عن دار النشر المغربية، 2012.
ألقيت هذه الكلمة بمناسبة تقديم الكتاب برواق دار الثقافة الفقيه محمد المنوني بمكناس يوم 14 ماي 2013، وقد نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 20 ماي 2013.

الظل»، عن العربي التائه هذا العابر الأبدي.

ويزور «أيام العز» لفاضل يوسف و«مسرح اليوم» عن نزيلين بمصحة للحمق والتيه، ليعرج على «المصطبة» لجواد الأسدي حيث الحرب والنسيان جعلا الناس بلا روح. ثم يذهب للحديث عن كتابي «المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات» ليتحدث لنا عن وظيفة المسرح اليوم وغدا.

يتوقف عند أهم كتاب المسرح في المغرب محمد قاوتي ليتحدث عن المسرح ومتعته حين يكون شفافا عميقا.

يصل إلى ثريا جبران التي يصفها برفيقة الدرب بالمعنى المجازي والفعلي، حيث يحكي أنهما كبرا معا في نفس الحي بالدارالبيضاء، بحي بوشنتوف ليؤكد عن مثابرة حقيقية وإيقاع فريد، من درب السلطان إلى دار السلطان، وينتهي بشهادات عن محمد الكغاط، مصطفى سلمات ومحمد سكري.

يتحدث بهجاجي في موضوع المرحوم محمد الكغاط عن مقولة ينسبها لي، ولكن في الحقيقة لم أعد أذكرها وهي : هل تتصور أن تملأ خشباتك فكرة كبرى مثل محمد الكغاط ؟

هنا يعود بنا مرة أخرى للقراءة السيميائية حيث يقول فكرة ولا يقول ممثلا، لأن المسرح الواعي هو ميدان العلامات، وأكبر علامة فوق الخشبة هي الممثل.

تحدث عن ثريا جبران كتجربة رائدة في الحياة وعلى الخشبة، مصطفى سلمات كإحدى الأيقونات الأساسية لمسرح الطيب الصديقي، فقد ظل المرافق الأساسي لهذه التجربة منذ 1965 حتى وفاته. كان موجودا بقوة وحضور في كل مسرحيات الصديقي، وتحدث عن محمد سكري طيفا لفليني، وهي استعارة جميلة، عن رجل بلا صخب لأن الحرية بالنسبة إليه كانت عقيدة وجود، هذا الرجل الذي غادرنا باكرا كما تحلق الطيور عاليا.

في الحقيقة يصعب أن نتحدث عن منهجية في هذا الكتاب لأنه ينقسم إلى تناولات مختلفة، من الشهادة والسيرة إلى قراءة النص المسرحي وقراءة العرض المسرحي، وهي أجناس مختلفة ينبغي لقارئ الكتاب أن يفرد لكل منها قراءة محددة إذا أردنا أن ننصف الكتاب ومؤلفه. بالطبع الكتاب الذي يعبر عدة مناهج انطلاقا من أنه يقرأ النصوص أو يحلل العروض. وهنا نتعرف عن بهجاجي الذي نعرفه والذي، بعكس كثير من النقاد الذين يحكون لنا العروض بدل قراءتها، فهو يحلل

العروض انطلاقا من مناهج دقيقة تؤكد على أن ما نشاهده هو علامات تبعثنا إلى أشياء أخرى. إن العلامة في هذا النوع من المسرح الذي يبدع عن وعي، العلامة هنا لتعبر عن شيء أوسع، فالمصحة في «أيام العز» ليست مصحة بالمعنى الأول للكلمة، بل هي أبعد من ذلك، وليوطي فوق حصانه في «خلقنا لنتفاهم» للصديقي ليس المقصود منه ليوطي، هذا المقيم العام المعروف بل هو يرمز للاستعمار، إلى آخر تمظهرات هذه القراءة. ولكننا سنستنتج، وهذا غير مكتوب في الكتاب ولكن القارئ المتعمق يمكنه أن يخرج به كخلاصة عامة، أن هذا النوع من القراءة لا يمكن أن يطبق إلا على نوع معين من الإبداع المسرحي الذي يستقيم بوعي بقوة المسرح حين يعي أنه مسرح، وأنه هنا لهدف معين ومحدد. ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى بأن المسرح هو كذلك تجربة جمالية تثري العرض وتجعله متعة حقيقية.

ينبغي أن أختتم بأربع ملاحظات أساسية :

حين يكتب بهجاجي خارج العروض، مثلا عن كتابي «المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات» فلذلك ما يبرره، فهو ينبهنا إلى أن الكتاب يبدأ بالتطرق لبدايات المسرح المغربي، وهنا نفهم ما هي الأصول التي جاء منها المسرح الذي نشاهد اليوم، ليتحدث عن البنيات والقاعات والقوانين المنظمة وهي الشروط الأساسية لممارسة المسرح، ليختتم بالحديث عن أهم التجارب المسرحية المغربية التي، هي في الأساس، خلاصة لتاريخ وبنيات المسرح المغربي.

الملاحظة الثانية أنه حين يكتب عن النصوص خارج تجربة العرض كامتحان للنص، يلاحظ أن هذه النصوص تحتوي على علامات أساسية وتوجيهية للمخرج المفترض لهذا النص، أي أن النص هو مشروع للعرض، هناك إذن هندسة للنصوص من خلال إبداعها بوعي.

الملاحظة الثالثة أن بهجاجي حين يخصص أجزاء من الكتاب للحديث عن الممثلين : ثريا جبران، مصطفى سلمات، محمد الكغاط فليؤكد لنا أنهم في الحقيقة هم البنية الأساسية للعرض المسرحي، لأنه أمام العرض المسرحي وأمام الجمهور يختفي المؤلف والمخرج وكل مبدعي العرض ويبقى الممثل، كما قلت سابقا، أقوى العلامات على الخشبة.

الملاحظة الرابعة، يبقى هناك مأخذ نسبي على الكتاب وصاحبه أنه حين اختار أن يتحدث عن بعض التجارب المسرحية المغربية نسي الحديث عن تجربة عبد الحق الزروالي بما لها وما عليها، رغم أنني أذكر بأن بهجاجي سبق وأن كتب قراءة عن إحدى مسرحيات الزروالي، وهي أحسن ما قرأت عن الزروالي حيث يتحدث الكاتب عن «البوليفوني»، أي تعدد الأصوات في صوت واحد. أتمنى إذا كتب للكتاب إعادة النشر أن يتدارك بهجاجي هذا النسيان.

تحية لهذا الكتاب ولصاحبه لأنه مدخل حقيقي للمسرح المغربي في أهم تجلياته.

شهادات

محمد الكغّاط

في غفلة منّا بدون استئذان*

أسلم السي محمد الكغاط روحه إلى باريها بمستشفى بالعاصمة الفرنسية باريس يوم الثلاثاء 26 يونيو 2001، الساعة السابعة مساء بالتوقيت المحلي. وكان قد دخل ذلك المستشفى منذ حوالي شهر قبل هذا التاريخ بفضل التفاتة مولوية من جلالة الملك محمد السادس.

في السابع من مارس (2001) هاتفني السي محمد من فاس ليلا، أخبرني بأنه سيكون حاضرا في الرباط في اليوم الموالي لإجراء بعض التحليلات، وبأنه يتمنى أن تكون ثريا جبران إلى جانبه. سألته لماذا التحليلات، فأجاب بأنه لاحظ أثناء اشتغاله أمام الحاسوب ليلا وجود اضطراب في النظر وأنه كان يحس بالتعب، بالتعب الشديد وبعدم القدرة على التركيز.

بعد إقامة سريعة بمستشفى الاختصاصات بالرباط، طلبوا منه أن يعود بعد نهاية الأسبوع في الصباح الباكر. واقترحت عليه يومها أن يقضي عندنا الليلة التي تسبق ذلك الموعد. ووصل إلينا بالفعل مساء الأحد رفقة شقيقه عزالعرب. في الصباح ذهب إلى المستشفى رفقة شقيقه دائما. وبعد التحليلات عاد إلى فاس. كانت النتائج الأولى تحمل إشارات رفضنا أن نفهمها أو ننصت إليها.

اتصلت ثريا مباشرة بمحمد الأشعري، الصديق، الشاعر والوزير الذي أبلغ السلطات العليا التي ستتدخل للقيام بما هو ضروري لمحاولة إنقاذ محمد الكغاط.

* نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 1 يوليوز 2001.

ها هو السي محمد يقيم بإحدى الغرف بمصلحة جراحة الدماغ بالمستشفى العسكري بالرباط رفقة شقيقه. وبشكل مثير كان الأطباء يسمحون له بالعودة المؤقتة إلى العائلة بفاس كل نهاية أسبوع.

وفي كل عودة كان السي محمد يشبعنا بما تشتهيه النفس من الحلويات التي يأتينا بها لنقاسمه لذتها. كان يستقبل بالغرفة وفودا من أفراد العائلة ومن الفنانين. كان ضاحكا، سعيدا، مرحا ومنشرحا. يومها لم أر الكغاط بهذا البهاء تماما كما لو كان يجمع كل طاقته ليمنح أجمل صورة عنه للأصدقاء الذين يأتون لرؤيته دون أن يعرفوا أن تلك ستكون المرة الأخيرة.

في ما بعد، اقترح عليه الأطباء الاختيار بين إجراء العملية الجراحية بالرباط أو بباريس. ولأنه كان سموحا في الحياة كما في الموت فقد ترك لهم الاختيار، اختيار إرساله إلى باريس حيث سيقضي نحبه. أقلته الطائرة يوم 29 ابريل واستقر بفندق يوجد بين ساحة الأوبرا وساحة لامادلين. كان رقم الغرفة 55 ثم صار 54. هل للأرقام أيضا أسرارها وغرائبها ؟ فثريا تذكرني بأن الكغاط رحل عنا يوم 26 يونيو، هو نفس التاريخ المشؤوم لاختطافها بالدار البيضاء سنة 1991.

في 30 أبريل تم قبوله بمستشفى سالبيتيير بمصلحة الدكتور فوهانو. ولأنني كنت على اتصال يومي به، فقد كنا نمزح بالحديث عن أصل هذا الدكتور انطلاقا من اسمه قلت له : لن يكون إلا باكستانيا. ورد : إنه هندي بكل تأكيد.

في 15 ماي أجرى عملية جراحية خفيفة كانت ناجحة مع ذلك، وبعدها عاد إلى الاستقرار بالفندق. وفي لحظات يأسه القليلة جدا قال لثريا عبر الهاتف : إنهم يريدون أن يتخلصوا مني. ثريا لم تأخذ ذلك مأخذ الجد وشرحت له بأن الأطباء يفضلون أحيانا أن يستريح المرضى من أجواء المستشفيات.

«تمر الأيام، تمر الأسابيع (...)»، كان السي محمد سيعود إلى المغرب. كنا نصر على أنه سيعود إلينا، تحدد الموعد ليوم الأحد 10 يونيو، كل شيء أعد لهذه العودة بما في ذلك قاعة الشرف بمطار فاس.

أياما قبيل موعد السفر، انتبهت إلى أنه سيغادر باريس في السابعة مساء، وبأنه سيصل إلى فاس في الحادية عشر والنصف ليلا (هي مدة طويلة جدا لقطع هذه المسافة بالطائرة). أعدت طرح السؤال، فانتبهت إلى أن الأمر يتعلق بطائرة ستتوقف، في الطريق إلى فاس، بالدار البيضاء. اتصلت به هاتفيا لأقترح عليه حجز مكان

السفر عبر الخط المباشر من باريس إلى فاس، فأجابني بأن كل الرحلات محجوزة. وبفضل تدخل الأخ الودود السي عبد الرحيم فيلالي بابا، رئيس المجلس البلدي لفاس، حجزت تذكرته في سفر مباشر ليوم الاثنين 11 يونيو. وبعد سلسلة محادثات هاتفية أصر السي محمد على أن يعود إلى المغرب في أقرب وقت، أي يوم الأحد حتى ولو كانت الرحلة غير مباشرة، احترمنا رغبته.

ساعات قليلة، أو دقائق ربما قبل الانطلاق نحو المطار، كانت حالة السي محمد تستدعي عودة سريعة إلى المستشفى. تأجل السفر إذن، وحين بلغنا هذا الخبر كنا نحن في الطريق إلى فاس لاستقباله.

ابتداء من هذه اللحظة بدأنا في التخمين والاحتمال والقبول والبوح. أي أننا بدأنا في الاستسلام. حدثته مباشرة، وللمرة الأخيرة، يوم السبت 9 يونيو. كان ضاحكا ومتشوقا إلى لقائنا.

السي محمد من مواليد فاس سنة 1942، انطلق عشقه للمسرح بتداريب منظمة من طرف شعبة الشباب والرياضة منذ سنة 1958، لينخرط كطالب ممثل في مدرسة المركز المغربي للأبحاث الدرامية سنة 1959. وانتبه مبكرا إلى أنه لا يمكن أن يطور موهبته إلا بأرضية تقوم على التكوين الثقافي، ومن هنا إرادته ومثابرته للحصول على كل الشهادات المدرسية والجامعية، الإجازة سنة 1968، الدراسات المعمقة سنة 1979، شهادة الدراسات العليا سنة 1984 ودكتوراه الدولة سنة 1993. وفي مهنتنا، وبشكل عام، قليلون هم الذين ذهبوا بعيدا في أسلاك الدراسة، وبهذا المعنى فالسي محمد كان حالة نادرة في المسرح المغربي. كان في نفس الوقت ممثلا (للمسرح والتلفزيون والسينما)، كاتبا، مؤلفا مسرحيا، مخرجا، أستاذا جامعيا، باحثا، مدير الأبحاث والأطروحات وصاحب عدد من المؤلفات.

هذا المسار الصارم منحه عددا من المكافآت : الجائزة الكبرى للكتاب بالمغرب (1996)، تكريم خاص بالمهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة (1996)، وكثير من الجوائز بمختلف المهرجانات الوطنية. أما أعماله المسرحية فقد كانت مرجعا لنا ولأقراننا ولكل الوافدين الجدد على هذا الميدان، وكذلك كانت كتاباته. لكن الرجل متواضع جدا. لم يأخذ قط نجاحه مأخذ الجد. كان يحب الحياة ويعيشها بالكامل. كان صديقا للرواد من الجيل الأول مثلما كان صديقاً للشباب خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، وكممثل كان كلما تقدم به السن تألق أكثر وقد

أعجب به المشاهدون أثناء بث مسلسل رمضان الأخير قبل وفاته.

كان ظهوره في هذا المسلسل هو ظهوره الأخير في التلفزة. وقد اقتضى البناء الهش للسيناريو أن يموت في اللحظة التي لم يتوقعها أحد. وضحكنا، نحن والسي محمد، لهذا الموت الذي لم نشك أنه كان نذير شؤم. وقد حكى لي، هو نفسه، أن حفيدته قد بكت فعلا حين شاهدت تلك الحلقة من المسلسل فأخذ «الكبار» يسخرون منها ويشرحون لها بأن الأمر مجرد عمل تخيلي لا علاقة له بالواقع.

ستفتقدك والدتك أسماء بنسليمان (للاهشوم) وزوجتك فاطمة الديوري وأختاك سعيدة وبديعة وابناك عفيفة وفهد، وعز العرب وجميع أفراد العائلة.

السي محمد سنفتقدك كثيراً.

نم قرير العين.

مولايْ عبد العزيز الطّاهري

موعدٌ مؤجّل لزمَن قادم *

إن الكتابة عن مولاي عبد العزيز الطاهري تجعلك في حيرة من أمرك بحيث تتساءل هل تكتب عن الإنسان ؟ عن المبدع ؟ عن المثقف ؟ عن الصديق ؟ وحين يتراءى لك هذا المسار الغني والزاخر من العمل الفني والعطاء الغزير، والتفوق المشهود به وتقابله بالحيرة الدائمة للرجل وشكوكه المستمرة، تتساءل من جديد هل مازال يبحث عن إبداع لم يجده بعد أو خفيت عنه أسراره ؟

هل ضاقت به المسارات إلى حد جعلته يرى كل ما أنجزه هينا لا يرتقي إلى ما أراد أن يرتقي إليه ؟

لا أعلم بالتحديد تاريخ أول لقاء لي بمولاي عبد العزيز الطاهري. كل ما أستطيع أن أقوله هو أنني أحس كما لو كنت أعرفه منذ البداية، بداية ماذا ؟ لا أعرف.

هو المبدع متعدد المواهب والانشغالات، يبدع كمتعبد ناسك ويؤله العمل كما في الكتب القديمة. هل أتانا من المسرح والتمثيل ؟ أم من الموسيقى والغناء ؟ أم من التراث والملحون ؟ أم من الشعر فالزجل فالأهازيج الشعبية ؟ أم المرددات الشعبية المألوفة ؟ أم هو الذي زرع في آذاننا كل ما حفظناه من فنون القول وترانيم الإنشاد ومعاني الكلمات ؟

يكفيه فخرا أنه كان ضمن من دشن، وبإقدام، الانطلاقة الأولى الواعدة لمجموعة

* نشرت بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» بتاريخ 8 يونيو 2006.

«ناس الغيوان»، وربما كتب ولحن أو شارك في ذلك وردد أشهر أغاني المجموعة والتي مازالت من العناوين البارزة لحفلاتها إلى يومنا هذا، ولعله يكون هو مبدع «الماضي فات» أو «يا بني الإنسان» أو «أه يا وين وين»... والعناوين كثيرة والشاعر المبدع غير معلن أو غير معروف.

كما حالفه الحظ ليشهد المجد غير المسبوق لمجموعة «جيل جيلالة» من خلال أعذب ما شدت به هذه المجموعة من الفنانين الموهوبين إيقاعا وأصواتا وكلمات.

إنه خزانة متنقلة من الأشعار والأزجال والحكم والعبر والأوزان والإيقاعات. جمع وحفظ ديواننا الشعبي المفقود. أثراه في ما بعد بكل إبداعاته المعروفة وغير المعروفة أو غير المصرح بها، أو التي اختلست منه بتواطؤ غير مفهوم من طرفه.

لقد حدث أن بثت التلفزة المغربية استجوابا مع أحد الزجالين المسرحيين المعروفين والمحترمين في الوسط الإبداعي المراكشي أكد خلاله أنه مؤلف إحدى الأغاني المشهورة «لجيل جيلالة»، أغنية تكاد تكون نشيدا وطنيا لدى المغاربة، سألته لماذا لم يقم بتكذيب هذا الأمر فأجاب مازحا : لربما رفع عني صاحبنا وزرا ما. ومع ذلك بقيت أخالفه الرأي في هذا الأمر المحير فعلا.

مرة سألته لماذا لم يعلن أنه هو كاتب وملحن إحدى الأغاني الشعبية المعروفة جدا أي المتداولة بكثير في أوساط شعبية، والتي حققت نجاحا لا مثيل له، وكان من الأكيد أنه لو سجلها باسمه في حقوق التأليف لأذرت عليه أموالا كثيرة. سألته إذن لماذا هذا التخفي على إبداع شعبي جميل محبوب يرفع من قيمة الأغنية الشعبية ويخرجها من دائرة السوقية والانحطاط ؟ فكان رده أنه كان، في تلك اللحظة التاريخية، خارجا من مرحلة إبداعية تراثية ملحونية يفتخر بها أيما افتخار، ولم يكن يريد أن يشوش على تلك المرحلة بهذا الشكل أو ذاك من الأغاني التي يبدع فيها ولا تسمو بالضرورة إلى مستوى الأعمال التراثية ذات القيمة العالية.

حقيقة لم أفهم قصده، ولكن حواري مع مولاي عبد العزيز يظل متواصلا، ولا أحب في هذا الحوار إلا ما يَفرقنا وهو الرحمة لأن ما يجمعنا كثير وكثير جدا.

مرة أخرى استفسرناه، مازحين، عن وصلة إشهارية للتلفزة المغربية ذاع صيتها ورددها الجمهور كما لو كانت أغنية شعبية، وفعلا كانت كذلك، أجابنا بشبه النفي أو يكاد يكون، فانتفضنا أمامه وقلنا له :

- الزجالون المغاربة الموهوبون معروفون، فإذا لم تكن أنت كاتب هذه الأغنية، ونحن لسنا ضد هذا الأمر، فمن يكون كاتبها إذن ؟ فابتسم وغير الموضوع.

هل الرجل متواضع إلى هذا الحد المبالغ فيه ؟ هل لأنه يخجل من ظله كلما كبر أو صغر ؟ هل لا يكاد يستحمل كل هذه الموهبة بين أبناء جيله ؟ هل ضاقت به المسارات إلى حد جعلته يرى كل ما أنجزه هينا لا يرتقي إلى ما أراد أن يرتقي إليه ؟ هل جحود الدنيا والأيام والرفاق والمسارات جعلته هكذا لا يكاد يخطو خطوة إلا لينسى خطوه والطريق والمعبر حتى.

اشتغلنا جميعا، في إطار «مسرح اليوم»، في عملين؛ فأبدع في مستويات فنية جعلت الإبداع يوصم بطابع خاص، هو طابع مولاي عبد العزيز، وأكاد أقول إن إضافته، إن لم أقل إضافاته، جعلت من إبداعاتنا كما من إبداعات غيرنا أعمالا متميزة. جالسته مرة في مراكش، المدينة التي يعشقها فوق كل شيء، وسألته هل يمكن أن نقر بأن هناك تراتبية في الأغنية المغربية، فقال ماذا تقصد ؟ قلت من حيث الأوزان والمحطات والمقامات والإيقاعات والتاريخ...؟ كان يبتسم في جوابه وكأنه يمتنع أم يتمنع عن الجواب، فهمت أنه يحب كل الإبداع المغربي، وبالتالي لا يريد أن يقلل من شأن أي من إبداعات مبدعين، ومع ذلك كان يردد أن هذا أو ذاك «يشرقن»، نسبة إلى الشرق، أي يعطي لعمله طابعا شرقيا بدل الطابع المغربي الأصيل الذي طبع وميز أهم مبدعي الأغنية المغربية.

وهذه من مزاياه الفريدة، فهذا الفنان يحب للفن وللإبداع المغربي عموما أن يسطع بما لديه من إمكانيات بعيدا عن التقليد الأعمى لإبداعات الشعوب الأخرى، قريبا من الوجدان المغربي الصرف.

حدث مرة في جلسة خاصة ببيتي مع الموسيقار الكبير الفنان عبد الوهاب الدكالي أن اكتشفته يحفظ إحدى أغانيه، واستغربت لكوننا نحن المتتبعين للمسار الطويل للدكالي، لا نعرف هذه الأغنية أو على الأصح لا نحفظها. يقول مطلع الأغنية «اصبر يا قلبي، وزيد يا قلبي، دابا الأيام تنصفنا...» في وقت من الأوقات تقول كلمات الأغنية «ولا تخاف من التنهيد» فرد مولاي عبد العزيز «ينبغي أن تغير كلمة التنهيد بكلمة التهديد إن لهما نفس الوزن»، ففهمنا أنه في الحقيقة لا يسمع الغناء مثلنا ولكن يستنشقه، ولا يتحدث عن الوزن ولكن عن نفس ذائقة في بحور الشعر واللحن والعبر والكلمات والحياة كمنبع لكل هذا.

هذا هو مولاي عبد العزيز الذي أعرفه وأتمنى أن يحقق كل أحلامه في جعل فنون القول التي جمع، وعلى رأسها أمهات قصائد الملحون، في متناول الجمهور الواسع.

سيدْ أحمد أكُومي

مثل شاب أبديّ *

بمبادرة من السيدة ثريا جبران، وزيرة الثقافة، كرمت وزارة الثقافة بالمغرب خلال المهرجان الوطني العاشر للمسرح المنعقد بمكناس من 12 إلى 18 يوليوز 2008 الممثل الجزائري المعروف سيدْ أحمد أكومي.

هذا التكريم يأتي كتتويج لمسار ولرجل كرس حياته للمسرح ومن أجل المسرح. من مواليد الجزائر سنة 1940، عمل أكومي منذ الستينيات في المسرح والتلفزيون والسينما حيث شارك في عدة أفلام جزائرية وعالمية منها فيلم كوستا كافراس الشهير «Z».

عاش سيدْ أحمد أكومي مثل شاب أبدي لا تزيده السنوات سوى الأناقة والاقتدار والتألق. ولذلك ظلت صورته، بالنسبة إلي وإلى الكثيرين، مثار إعجاب واقتداء. وقد أضاف إلى هذه الخصال مبدأ الإقدام والمقاومة. فلقد رسخ نفسه كأبرز وجوه المسرح الجزائري منذ الاستقلال إلى اليوم، فكان المجدد في الإبداع، الجريء في طرح الرأي، المواجه العنيد لفقهاء الظلام الذين حاولوا إسكات صوته مثلما فعلوا مع رفاقه الأعزاء خلال تلك العشرية السوداء.

هؤلاء الذين اغتالوا عبد القادر علولة، عزالدين المجوبي مدير المسرح الوطني الجزائري، الشاعر والفنان يونس معطوب، فنان الراي الشاب حسني، الشاعر

* ألقيت هذه الكلمة بالنيابة بمكناس خلال المهرجان الوطني للمسرح العاشر، يوليوز 2008.

والصحفي طاهر جعوط والقائمة طويلة... وجعلوا اسم سيدْ أحمد أكومي على رأس اللائحة حين كان مديرا للمسرح الوطني الجزائري، وقد كان آنذاك آخر فرصة للمسرح الجزائري الثائر لكي ينهض من كبوات سنوات الحكم المطلق والفهم العنيد للسلطة، واحتقار الفن والثقافة، وجعلها مجرد وسيلة من وسائل البروبكاندا المتجاوزة... كان آخر فرصة وسيصبح في نفس السياق مدير مؤسسة الإعلام والثقافة لتشتد فيها بعد التهديدات، ولم يجد بدا من الهروب «بروحه» كما يقول الأخوة الجزائريون ليضيع الفرصة على القتلة، ويحول المنفى الفرنسي إلى أداة تواصل وإشعاع صورة الإبداع الجزائري، وليقدم نموذج المثقف الذي لا ولاء له سوى للحقيقة والمستقبل، ومع ذلك لم ألتقه خلال هذا المسار الممتد منذ البدايات إلى اليوم إلا مرات معدودات.

الأولى كانت خلال الثمانينيات وكان رفقة الطيب الصديقي، وقد كنت أعلم أن الرجلين قد تمكنا من أن يشيدا تجربة رائدة في مجال العمل الثقافي المشترك بين المغرب والجزائر حين أخرج الصديقي مسرحية «النقشة» عن «مذكرات أحمق» عن الكتاب الروسي نيكولاي غوغول. وقد أسند الصديقي دورها الوحيد إلى سيدْ أحمد أكومي الذي قام في تلك الحقبة بجولة مسرحية ناجحة بعدد من المدن المغربية. وكان من الممكن للرجلين أن يذهبا بعيدا في العمل المشترك الجرئ والطموح والمشيد لقناطر العبور والتواصل نحو مغرب عربي آخر، مغرب الشعوب والإبداع... غير أن المزاج الحاد لكليهما جعل التجربة تقف عند بدايتها.

والتقيته، ثانية، بمهرجان أفينيون بجنوب فرنسا وهو يقدم مسرحية «التمرين» لامحمد بنكطاف، وقد كان يجسد فيها دور المخرج، وهو نفس الدور الذي أسندناه، في «مسرح اليوم»، لصديقنا الراحل محمد الكغاط حين أعدنا تقديم نفس المسرحية باسم «امتا نبداو».

والواقع أن ظروف الإنتاج جعلت «فرقة القلعة»، المشكلة من المخرج عياد الشريف الزياني والمؤلف الممثل امحمد بنكطاف والممثلة صونيا إلى جانب أكومي، لم تقدم إلا قراءة ممسرحة للمسرحية في انتظار تقديمها في حلتها المتكاملة كعرض مسرحي ناضج. غير أن هذه القراءة تحولت، بفضل ممثلين موهوبين، وفي مقدمتهم أساسا سيدْ أحمد أكومي، إلى عرض متكامل استهوى الجمهور الذي تتبعه بمتعة وشغف وصفق للممثلين كثيرا.

سنلتقي فيما بعد في مسرح «الرون البوان» بباريس. وقد شاءت الأقدار أن تكون تلك الليلة المغاربية المسرحية بامتياز مخصصة لتكريم روح الراحل المغتال عبد القادر علولة، حيث تمت، ضمن فقرات هذا الاحتفاء، قراءة مسرحية علولة المعروفة «الجواد»، وكان سيدْ أحمد أكومي ضمن طاقم الدروع الدفاعية المحاربة الأخيرة (إن صح التعبير) للجهر بكلمات وصراخ علولة في ليل باريسي بارد يودع كما قال الشاعر عبد المعطي الحجازي و«يبكي القتلى من إخوته ويودع كل نهار أصحاب»**... في نفس الليلة كنا على موعد مع احتفال في نفس الفضاء بالسيدة ثريا جبران حيث وشحتها وزارة الثقافة الفرنسية بوسام الفنون والآداب.

والواقع أن صدفة التنظيم والمواعيد المحددة سالفا هي التي جمعت حدثين ليس في الظاهر أي شيء يجمع بينهما، غير أن المنظمين (وزارة الثقافة الفرنسية) طلبوا من ثريا أن تلقي، ضمن مجموعة من الشهادات، كلمة في حق الفقيد.

صعدت ثريا خشبة المسرح وهي تحمل الوسام الفرنسي لتقول إنها التقت علولة يوما في مهرجان عنابة بالجزائر (كنا نقدم مسرحية «بوغابة») فأهداها شمعدانا «وكأنه كان يقول لها أن تحافظ على شعلة أحلامنا أبدا متقدة» (الكلام لثريا جبران).

هكذا إذن حافظ سيدْ أحمد أكومي على هذه الشعلة متقدة، وهو يعرف سلفا أن حياته قد تكون هي الثمن غير أنه ظل لا يعبأ بذلك.

فيما بعد تواصلت لقاءاتنا على التراب الفرنسي بعد أن راكم تجربة دولية عميقة في المسرح والتلفزيون والسينما. وكان خلالها، كما كان دائما، نجما يسطع باستمرار، وها هو اليوم بيننا شامخا كما عهدناه.

إن تكريمه في المغرب هو تكريم للإبداع الجزائري والعربي، وهو تكريم لمغرب عربي ننتظر أن يقيم بيننا كحقيقة ملموسة تقوي جبهة الأمل لدينا، وتجعلنا جديرين بمقر إقامتنا المشتركة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط وفي ربوع هذا العالم.

** من قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي في رثاء الشهيد عمر بنجلون : «عرس المهدي».

ثريا جبران

أشهد أنك سيدتي *

لحكمة ما فإن الله يريد، من حين لآخر، أن تتجلى عظمته من خلال أضعف خلقه.

لحكمة ما أن لكل منا مساره، وفق ما أريد له... لا كما يراه...

ولحكمة ما فإن التاريخ يعلمنا أن الأسطورة غالبا ما تولد من رحم الغرابة والدهشة...

ولحكمة ما ثمة ما يلزمنا، ودائما، بالاستسلام لإرادة الطبيعة والتأقلم مع الإشارات التي تتربص بنا عبر الممرات التي نسلكها...

ولحكمة ما يلازمنا هذا الشعور بالخوف ونحن نمضي في اللاتجاه... كي تعلمنا الحياة... ألا نصرخ في وجه من نهواه...

وأن نقنع منه بأقل مما نستحق ، كي ننال رضاه...

ولحكمة ما سيظل كل واحد منا يبحث بداخله عن أنثاه...

إنها الثريا ...

المرأة... المبدعة... الزوجة... الأخت... الطفلة... الأم... والصديقة...

الغاضبة... الضاحكة... الباكية... المتفائلة... المتمردة... المتفردة... والمتعددة...

---

* نشرت هذه الشهادة ضمن الكتاب الاحتفائي : «ثريا جبران، دينامية المصادفة والاختيار»، الصادر عن المركز الدولي لدراسات الفرجة (يونيو 2013)، بإشراف محمد بهجاجي.

العاشقة... والوزيرة...

تعتريني اللحظة الرغبة في الإشهاد والبوح ... غير أني أحار في تحديد عمن سأكتب ؟

هل عن امرأة تمثل في الحياة ... أم عن عاشقة تحيا في المسرح ؟!

وهل أكتب عنها ؟... أم أكتب لها ؟ أو أنكتب بها... !؟

ما العمل ... ضمن هذا الانصهار المطلق بين الأنا و الآخر ؟

أو كما قال الشاعر ....

أنا أنتِ... وأنتِ أنا... نحن روحان... حللنا بدنا...

ولأن الحياة مد وزجر.... خير وشر.

يتمازج فيها النهار مع الليل...

فمن الحكمة ألا نفسد العسل بالخل...

هي الدنيا كما شاءت... وما أضيق العيش لولا فسحة الأمل!

ومن كان بلا خطيئة فليرجمني بحجر...

لذلك أعتذر... أقولها كلما داهمني الشعور

أنك كنت المرأة المعطاء ... وكنت المقصر ...

وها أنذا أتساءل... وبعد كل هذا العمر

لكن... ووحدها سارة... ثمرة إبداعنا في الحياة من يعطيك الخبر...

ـ ثريا ....

وأنا أطرب لصيحات صوتك المبحوح...

أستحضره دويا يتخطى فضاءات خشبات المسارح

ودبدبات هدير خطواتك تعزف رعشات الجسد والروح...

أتصفح ركام قصاصات الجرائد والمجلات...

ومئات الصور التي تشهد عنك ولك... وكل الملصقات... والعناوين البارزة...

الأشرطة ... والأقراص... الشهادات ... والأوسمة...

فجأة يعاودني همس سارة وقد جاء بصيغة التساؤل...

لماذ لم نفكر... أولا نتوفر على صورة شاهدة على حفل زفافنا ؟

هكذا جوابي كان دائما... وسيظل... هل كنا يوما بحاجة إلى ما يدل على عمق وصدق ارتباطنا في الحياة وفي الإبداع ؟!

ولأني أكره ما يسمى بتحصيل الحاصل...

أو شرح الماء بالماء...

يكفي أن أقولها بكل اللغات وفي كل الحالات...

إنك سيدتي ومعبودتي ورمز المرأة التي اختصرت كل النساء...

سيدتي...

مرة قالت عايدة... النساء لا يصرحن بالحب... من باب العفة... والرجال يعترفون بالحب... من باب الزهو ...

أذكر كيف كان لقاؤنا الأول ...

وأنت تمدين لي باقة الورد نهاية عرضي لمسرحية «حكايات بلا حدود» ...

وددت لو احتفظت بتلك الباقة وإلى الأبد عل رؤيتي لها كل صباح تمدني بما يكفي من القوة والصلابة في ظل ما أحياه...

عذرا أنتِغونْ...

ولك المجد من قبل ومن بعد...

لأن الله اصطفاك... كي تكوني أم سارة...

وتكوني سيدة الخشبة بامتياز...

وتكوني المرأة الوديعة في شراستها... أو الشرسة في وداعتها، الهادئة القلقة... الأصيلة المتأصلة والمعاصرة...

وتذكري ... أنك كنت القدوة... لي في كل شيء ...

هكذا ... وكلما داهمني الشعور بالملل... أطارد شبح الغواية ما استطعت إليه سبيلا... من خلال استحضار إشراقاتك فوق الخشبة... وما تبقى لي في الذاكرة من لحظات...

سيدتي...

من حين لآخر أخالك وأنت تحومين كفراشة حول مصباح غرفة نومي...
يداهم سمعي صدى عتابك الجميل كي أحافظ على التوازن... وأغادر منطقة الشرود...
منطق العشق... كان دائما هكذا... وسيظل...
ولأنه... انجراف... تلف... ومكيدة...
يصلني صوتك وأنت ترددين
احذر بحور الشعر ولا تصدق القصيدة ...

عذرا ... وإن كنت العبد الواحد ... وأنت المتعددة ...
لأننا كنا وسنظل... وجهين لعملة واحدة...
ويبقى السؤال...
ما الواقع... وما الخيال ؟!
ما الممكن... وما المحال ؟

وأنت من قال في مسرحية «العين والخلخال» :
أرى الأشجار تمشي... أرى تململ الجبال...
هكذا... ومن المحن... من الرماد... يولد الأبطال...

صدقت أيها الشاعر...

أجمل الكلام ... ما لا يقال ...

عبد الحق الزروالي، عابرٌ أثبت وجوداً
غيرُ عابر في فسيْفسَاء المسْرح المغربي *

أعتقد أن أول مرة شاهدت عبد الحق الـزروالي على خشبة المسرح كانت خلال أحد عروضه لمسرحية «الوجه والمرآة» بالمسرح البلدي بالدارالبيضاء في نهاية السبعينيات.

كان الزروالي قد وزع، ذلك اليوم بالدارالبيضاء، منشورا غريبا يقول فيه «أحذركم من مشاهدة هذه المسرحية...». وكان يغمرنا آنذاك، نحن الجمهور داخل القاعة، إحساس غريب وكأننا كنا نقرأ خلف الحجاب لنستشعر أن هذه المسرحية قد تكون آخر العروض التي سنشاهد على خشبة هذا المسرح قبل هدمه.

وجاء فعلا هدم المسرح البلدي بقرار جائر غير منطقي وغير مبرر اتخذ من طرف مسؤولي المدينة آنذاك، وفي مقدمتهم والي المدينة.

كل شعوب الكون تبني المسارح التي تورث من عصر إلى عصر، كما تدل على ذلك مثلا المسارح الرومانية القديمة الموجودة في كل المعمور، وحده ذلك المغرب كان يهدم ما بناه غيرنا.

منذ ذلك التاريخ، وبدون شك قبله بكثير، ظل عبد الحق الزروالي يمارس شغبه الجميل في كثير من المدن والقرى المغربية، وفي العديد من العواصم والمدن العربية.

من هنا كان ولا يزال سفيرا للمسرح المغربي بامتياز، ومحاربا لا يستريح إلا ليبدأ

---

* الرباط، أكتوبر 2013.

رحلة أخرى. وحين نعتقد أنه استراح فلأنه يغيب ليضمن حضورا أقوى من خلال التلفزيون.

يقترح عبد الحق الزروالي مسرحه تحت تسمية «المسرح الفردي»، وينبغي، الآن مع مرور الزمن، وتراكم تجاربه، أن نقبل ولو من باب التسمية الاصطلاحية بهذا الاسم ولماذا لا ؟ فكثير هو «المسرح الشعبي» الذي ليس بالضرورة شعبيا، أي تحج إليه الجماهير بوفرة، أو يعبر عن قضاياها، كما يمكن أن يكون هناك «مسرح حر»، وفي نفس الوقت تابع لإحدى مؤسسات الدولة.

المسرح بشكل عام لا يمكنه أن يكون فرديا، والزروالي يعلم ذلك بشكل جلي ويصرح به. المسرح فن الجماعة يؤثث فضاءه، فضلا عن المؤلفين والمخرجين والممثلين، مهندسو الديكور أو السينوغرافيون ومبدعو الإضاءة ومصممو الملابس وحرفيو كل تقنيات الخشبة المرئية وغير المرئية. باختصار كل الذين يشتغلون على الكلمات والإيحاءات والرموز والأشكال والألوان فوق الخشبة، ومن خلفها وتحتها ومن أعلاها، دون أن ننسى الجمهور الذي لا تستقيم الفرجة من غيره والذي يشكل العمود الفقري للعرض المسرحي.

في إحدى أهم كتاباته الأولى، يؤكد المخرج الانجليزي بيتر بروك أنه يكفي أن يعبر شخص ما فضاء فارغا بينما يراقبه شخص آخر لينبعث الفعل المسرحي، غير أن هذا المخرج ذاته سيعود، فيما بعد، ليصحح هذه المقولة في كتاب آخر ليؤكد أن المسرح، مع ذلك، لا يستقيم إلا إذا دخل ذلك الشخص الذي يعبر الفضاء في علاقة ما مع شخص آخر داخل نفس الفضاء. هذا هو جوهر المسرح، ضعفه وقوته.

قوة المسرح عند عبد الحق الزروالي هو أنه بالضبط ليس فرديا، حتى وإن ظلت هذه التسمية تلازمه وتميز إبداعه عن باقي المساهمات في صيرورة المسرح المغربي.

حين نبحث عن المواضيع التي يتطرق إليها مسرح الزروالي نجدها تتميز، من جملة ما تتميز به، باختيارها تيمات تكاد تكون فريدة من نوعها وأشكالها التعبيرية الاستثنائية، فحين ننظر في تيمات مسرحه نجده يقيم حفريات خاصة به يشتغل عليها، فهي بذلك تيمات مغربية، عربية، عالمية وفي مجملها صدى للأسئلة العميقة التي تخترق عالمنا في الماضي والحاضر وربما المستقبل.

هذا المنحى في البحث عن تيمات محددة يفرض نفسه على الشكل الذي سيقدم من خلاله هذا المسرح لينتصر لأشكال تجريبية تبحث لنفسها عن نسق

فني رفيع المستوى، ومتميز من حيث تعبيريته الفنية، هنا تتأتى الأشكال في بحث إبداعي كبير عن التناسق الذي يخلق المعنى ويبني التناغم.

لماذا هذا التأكيد مع ذلك على تسمية «المسرح الفردي» ؟ ربما لأن هذا الشكل يعتمد على موهبة ممثل في التمثيل، أقصد التمثيل بمعنى محدد (لأننا حين نتحدث عن التمثيل كثيرا ما يعتقد أننا نعني بذلك تقمص الشخصيات أو تمثيل الأدوار)، غير أن التمثيل، بالمفهوم الأكاديمي، قد يعني أساسا التحرك فوق الخشبة، وإعطاء مدلول سيميائي دقيق لهذا التحرك، فهو كذلك فن الصوت والإلقاء والغناء والهمهمات...

سنلاحظ هنا مفارقة دالة، فهذا الممثل الذي ينتصر لما يسميه بالمسرح الفردي أو مسرح الممثل الواحد أو المونودراما، هذا الممثل نجده أكثر مهارة وإبداعا حين يشارك في عمل مع ممثلين آخرين... وقد تتبعنا ذلك في تجارب عديدة مع نخبة من الممثلين، هذا دون أن ننسى أننا لا نستطيع أن نتحدث عن ممثل بشكل من الأشكال إلا عندما يكون في علاقة إبداعية مع ممثلين آخرين في شخصيات متداخلة كما أسلفنا الحديث.

حين نتحدث عن التمثيل والصوت يبرز معطى أساسي هو انتصار الزروالي في مسرحه للغة العربية الفصحى. لست شخصيا دوغمائيا بشكل يجعلني أقر، كما كان يعتقد الأستاذ محمد عزيز الحبابي، أن المسرح لا يستقيم إلا بالعربية الفصحى. هذا الحكم غير سليم إطلاقا لأن المسرح يمكن أن يعبر عن نفسه ويكون إبداعا بكل اللغات وكل اللهجات، بل وحتى بالصمت الذي يعد لغة بدوره، لغة قد تكون أبلغ من الكلام في الفن الدرامي.

غير أن الانتصار للغة العربية في هذا المضمار يعني أساسا امتلاك قدرة على الإبداع بهذه اللغة، ويعني كذلك السمو إلى مستوى معين من النصوص المسرحية التي قد لا تستقيم إلا باللغة العربية الفصحى، ويعني فتح إمكانية واسعة لخلق جسور التواصل مع كل الشعوب العربية عبر كل أرجاء الوطن العربي. من هنا نفهم أحد الأسباب الأساسية للإشعاع العربي الواسع الذي تعرفه هذه التجربة، والتي كتب لها أن تقدم في كل المهرجانات العربية، بل وحتى خارج المهرجانات عبر دعوات استثنائية.

في سياق الحديث عن عبد الحق الزروالي المبدع، غالبا ما نتحدث عن الممثل

أو المخرج وننسى المؤلف الذي أعطى أهمية غير مسبوقة لنشر نصوصه المسرحية. أعتقد أن جل المسرحيات التي قدمها نشرت، وهذا العنصر لا نجده إلا عند القليل من المؤلفين المغاربة أمثال أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد، فهناك بدون شك أمثلة أخرى ولكن أركز هنا على النصوص التي قدمت على الخشبة، بينما هناك مؤلفون ينشرون نصوصهم من غير أن يسبق لها أن قدمت على الخشبة. كما نجد نصوصا عرضت كثيرا ومن طرف فرق متعددة من غير أن تنشر.

فيما يتعلق بتموقع هذا المبدع المسرحي في خارطة المسرح المغربي، يمكن أن نجزم أن هناك مقولة معبرة تنطبق تماما على وضع عبد الحق الزروالي مفادها أن الشيء الذي يسد الطريق، كما يقول ألبير كامي، يدفع إلى قطع مسافة طويلة.

فهذا الوافد الجديد على عالم المسرح عبر الهواية لم يكن يوما رائدا من رواد مسرح الهواة. نحن نعرف أن رواد مسرح الهواة في المغرب ظلوا هواة مدى الحياة لأنه اختيار إبداعي ووجودي، بينما عبد الحق الزروالي عبَر هذه الحقبة من حياته وإبداعه بسرعة (ولو أن السرعة هنا قد تعني أكثر من عقدين من الزمن)، ليلتحق بعالم الاحتراف رغم هشاشة الاحتراف آنذاك. ومع ذلك سنجد أنه لم يصطف في خانة محترفي المسرح المغربي المعروفين.

إن المسرح المحترف لسنوات السبعينيات والثمانينيات (وجب التنبيه هنا إلى أنني لا أعمم بتاتا لوجود بعض الاستثناءات لا تدخل في هذه الخانات، ولكن أختصر المسافة للوصول السريع للخلاصة) كان ينقسم في مجمله إلى مسرح رسمي كوميدي أو تقليدي، أو مسرح اجتماعي في أحسن تجلياته، أو مسرح مدحي سياسي في تجليات أقل نضج إبداعي وسياسي، أو مسرح ينتعش باقتباس الريبرتوار العالمي (ليس بالضرورة أنضج ما يقترحه الريبرتوار العالمي)، أو يتغذى من التراث العربي.

لنتوقف، هنا، بعض الشيء، للإشارة إلى أن عبد الحق الزروالي كتب له أن يشارك كممثل في تجربة طلائعية شابة سنة 1972، في تدريب وطني في إطار وزارة الشبيبة والرياضة، من تأطير الطيب الصديقي ستستثمر عنه مسرحية تدريبية «ماحدها تقاقي»، لن تقدم إلا خلال تدريب مغلق بحضور وزير الشبيبة والرياضة آنذاك وأطر الوزارة، سيطرد على إثرها المسؤول الأول عن هذا الشغب إدريس التادلي، ويتم شكر المجموعة الشابة.

سيشارك الزروالي كممثل أيضا في تجربة أخرى كانت عبارة عن منتخب شبابي كشكل من أشكال زرع الروح في فرقة المعمورة المأسوف على غيابها. هذه التجربة الشابة كانت من خلال مسرحية «العين والخلخال» (تأليف جماعي لعبد الكريم برشيد، أحمد العراقي وعبد السلام الحبيب، إخراج العربي بالأشهب والحسين المريني).

لم تقدم هذه المسرحية إلا في عرض وحيد بطرابلس بليبيا في يوليوز سنة 1975 في إطار مهرجان الشباب العربي، لتختفي التجربة والفرقة والنفَس الذي قادها وكأن يدا سرية كانت تريد للزروالي ألا ينخرط في مسرح الدولة رغم أنه سيكون، في يوم من الأيام، عضوا في ديوان وزير الثقافة سعيد بلبشير(بين 1981 و1985).

وسط هذا الركام، يأتي عبد الحق الزروالي ليبحر في مسرح آخر، في تضاد كامل مع ما سبق، ليقترح مسرحا لا هو باقتباس، ولا تراث، ولا تقليدي بالمفهوم الاجتماعي للكلمة، ولا اجتماعي بالمعنى المطلبي الأول، بل مسرح ينحو منحى آخر مغايرا يهدف أساسا إلى السؤال وقلق السؤال والقلق في صياغة السؤال، سؤال الإبداع.

إن المسرح بهذا المعنى ليس فنا بريئا، فالذي يمتلك هذه القدرة على أخذ الكلمة داخل المجتمع وله وعي بخطورة هذا الفعل، يعي أن من الضروري أن يكون بشكل من الأشكال روح عصره وصدى لقضاياه.

من الأكيد أن هذا هو دور الفن الأصيل الفن الذي يطمح إلى أن يترك آثارا بارزة في المجتمع، وألا يكون ذلك العابر المجهول في خارطة المسرح المغربي.

والآن بعد عدة عقود من الإبداع والعطاء، هل نجح عبد الحق الزروالي في هذا الرهان ؟

لا شك أنه نجح في خلق تراكم جد محترم من الإبداعات المسرحية تأليفا وإخراجا وتشخيصا، كما نجح في ضمان إشعاع واسع لهذا الإبداع داخل المغرب، وداخل رقعة واسعة من العالم العربي. كذلك حالفه الحظ، رغم كل الصعوبات التي يعرفها هذا المجال، في أن يشتغل في إطار استمرارية صقلت تجربته ودعمت حضوره، وهو بذلك يدقق عبر هذا المسار الطويل أسئلة الإبداع ويجددها باستمرار، في كل موسم جديد، ومع كل إبداع جديد. ولعل محطات التشريف والتكريم التي حظي بها سواء على المستوى الأكاديمي عبر كل البحوث الجامعية التي أعدت في موضوع مسرحه، أو عبر تواجده في كل المواسم المسرحية تقريبا، أو تمثيله للمغرب في

العديد من الملتقيات العربية، أو التشريف الملكي الكريم... كلها علامات ومحطات تجعل المبدع باستمرار أمام مسؤوليات متجددة، على رأسها سؤال الإبداع في كل مرحلة جديدة، كي يثبت هذا العابر وجودا غير عابر في فسيفساء المسرح المغربي.

فهرس

عبدالواحد عوزري

من مواليد سنة 1955 بالدارالبيضاء حيث تابع دراسته الابتدائية والثانوية ليتابع، فيما بعد، دراسته العليا بفرنسا بروان، ثم بباريس بالمعهد العالي للفن المسرحي والمعهد العالي للدراسات المسرحية بالسوربون الجديدة (باريس III)، وبنانتير حيث سيحصل على شهادة الدكتوراه، تخصص فنون العرض. عمل مديرا مساعدا ومديرا للدراسات وأستاذا بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، عند افتتاحه سنة 1986. أسس، رفقة ثريا جبران، فرقة «مسرح اليوم»، وفي إطارها أخرج عدة مسرحيات من كتابته وكتابة مؤلفين مغاربة وعرب وعالميين. عين أول مدير لمهرجان الرباط عند تأسيسه سنة 1996. عمل مستشارا ثقافيا لسفارة الاتحاد الأوروبي بالرباط والجزائر (1998-2006). نشر عدة أبحاث ومقالات داخل المغرب وخارجه. صدر له، عن دار توبقال للنشر باللغتين العربية والفرنسية، «المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات». شارك في عدة مهرجانات مغربية وعربية ودولية (بمسرحياته أو كمحاضر أو كعضو لجنة التحكيم). عين مستشارا بديوان وزيرة الثقافة ثريا جبران (2007-2009). يعمل، منذ سنة 2007، مستشارا فنيا بالشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة، مكلفا بالمسرح، حيث يعد ويقدم برنامج «مسارح». عين لعدة مرات عضوا بالمجلس الإداري للمسرح الوطني محمد الخامس.

كتبت هذه الأوراق في أزمنة ومناسبات مختلفة وأحياناً متداخلة، لذلك لا يمكن أن نقدمها اليوم إلا في تتابع تاريخي لكتابتها أو نشرها. من هذه الأوراق ما سبق نشره، في جرائد ومجلات أخرى داخل المغرب وخارجه، ومنها ما ينشر لأول مرة. حين جمعتها، وهي مبعثرة فوق مكتبي، لم يبد لي في البداية أن هناك شيئاً موحداً يمكن أن يجمع بين مواضيعها المختلفة. غير أن إعادة قراءتها أقنعتني بأن هناك خيطاً رابطاً بينها، وبأنه قد يكون من المفيد إعادة نشرها كرؤية تجمع بينها فكرة مشتركة تبرز كيف يمكن أن يكون لنا بالمغرب مسرح في مستوى طموحنا، أو مسرح من طموحنا.


9 789954 511657

الثمن 46 درهما